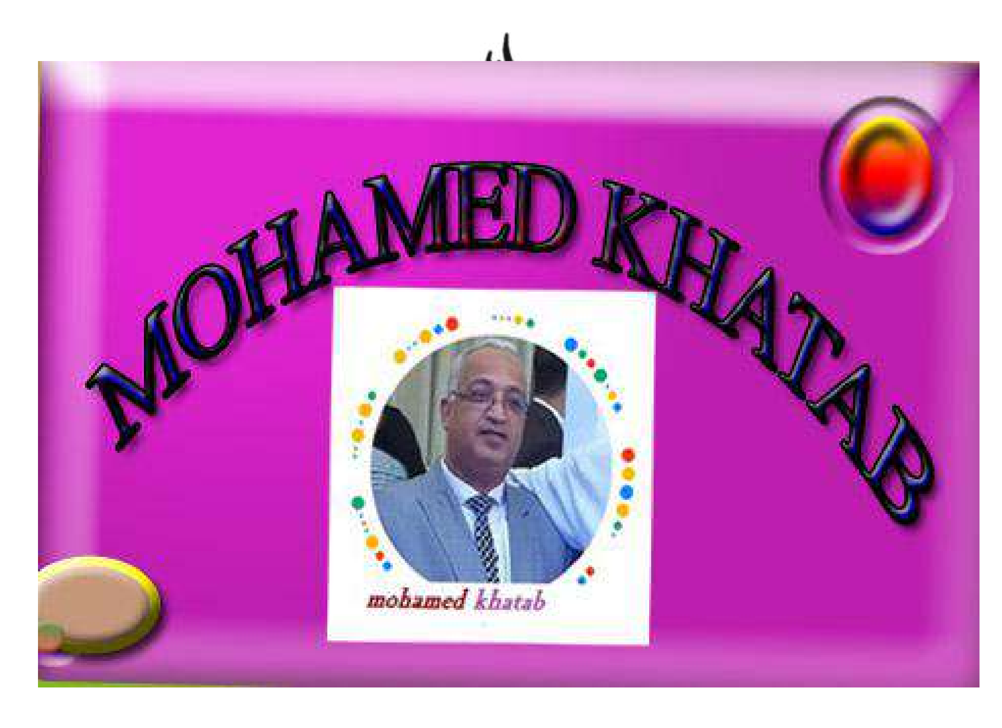

د. منصور قيسومة
اتجاهات الرواية العربية الحديثة
في النصف الثاني من القرن العشرين
2013
الدار التونسية للكتاب
سلسلة دراسات أدبيّة



https://t.me/khatmoh

سلسلة دراسات أدبيّة

يديرها الدكتور منصور قيسومة

*عنوان الكتاب: إتّجاهات الرّواية العربيّة

المؤلف: منصور قيسومة

النوع: دراسات أدبية

الطبعة: الأولى(2013)

*الناشر: الدار التونسية للكتاب

العنوان:43-45 شارع الحبيب بورقيبة-

الطابق الأول مدرج "د" الكوليزي

الهاتف/الفاكس:71339833(216+)

البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr

*الموزع داخل تونس وخارجها:

الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ISBN : 978-9938-839-70-8 ر.د.م.ك:

منصور قيسومة

إتّجاهـات الرّوايـة العربيّـة

في النّصف الثاني من القرن العشرين



الدار التونسية للكتاب

2013


مَكتَبَةُ
لِسَانِ العَرَب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

مدخل إلى فنّ الرواية

الرّواية (Le roman) هي جنس أدبيّ سرديّ يختلف عن الأسطورة (le mythe) بانتمائها إلى كاتب، وعن الخبر التاريخي بطابعها الخيالي، وعن الملحمة باستعمالها النثر، وعن الحكاية (le conte) وعن الالأقصوصة (la nouvelle) بطولها وعن الخبر البسيط بتعقد سرديّتها.

وللرّواية ألوان وأنواع مختلفة، كما يدلّ على ذلك تصنيفها الذي قد يعتمد على الشكل أو المضمون، كما قد يعتمد على المقاصد أو الاتجاهات والمدارس. ومن تلك الأنواع: الرّواية التحليلية، والرواية الأخلاقيّة، والرّواية الغراميّة، ورواية المغامرة، والرّواية الرّيفيّة، والرّواية الاجتماعيّة، والرّواية البوليسيّة... إلخ.

وتدور مجمل البحوث الرّوائيّة حول نشأة الرّواية وجذورها، أو تأصيلها باعتبار أنّ جلّ شعوب العالم، وجلّ الحضارات واللّغات قد عرفت القصّة، وفن القصّ الذي يعتمد على الخيال ويختزل العادات والتقاليد، ويعبّر عن المخزون الفكري، والطّموحات التي يصبو إليها الإنسان.

على أن الخيال في كلّ أشكال القصّ ما كان غاية في حدّ ذاته، إذ كثيرا مـا يـستعمل قناعا للتعبير عن الحقائق الخفية كما يذهب إلى ذلك سانت أوغـستين **Saint Augustin**، وهـو المقـصد المتأكّـد في "مغـامرات تلـيماك"(1969" (Les aventures de Telemaque") التي كتبها لتلميذه دوق برغوني **Le duc de Bougogne**.

كما ترتبط الرّواية في جذورها بخرافة الأطفال "**la fable des enfants**" وبالحكاية الإمتاعية، والخرافة الفلسفيّة. وإنها لتقوم على ثنائيّة مشتركة تقرّب بين كلّ تلك الأجنـاس: وهي الإمتاع والإفادة أو هي التراوح بين مـا يجـذب في الرّوايـة إلى الانعتـاق مـن مكـبّلات الواقع، أو الارتحال عبر المكان والزّمان، وبين ما يتأكّد فيها من تأسيس أؤ بنـاء لجملـة مـن المبادئ الأخلاقيّة والنّفسيّة، والاجتماعية والسّياسية... حتـى لكـأنّ الرّوايـة مدرسـة تـتعلّم فيها الشخصيّة الرّوائية والقارئ صنوفا من المعارف. وإنهما ليسخلصان فيها ما يـلا يحـصى من العبر. إنها مدرسة رحابها الكون وأساليبها اللّغـة والخيـال، ومـا دّتهـا الترفيـه والتبـصّر والقيم.

وترتبط الرّواية الغربيّة في جذورها وأصولها بالملحمـة وبالأسـطورة وبجـلّ أشـكال القص الأسطوري والخرافي غير أن أسـاليبها مـا فتئـت تتغـير وتتطـوّر عـبر المكـان والزّمـان باعتبار التغاير الحضاري والثقافي والاجتماعي.

أما الرّوايـة العربيّـة فتتـصل في مختـلف تبلوراتهـا بالأشـكـال القصـصية لـدى العرب إذ تستلـهـم حكايـاتهـم وسيرهـم الشعبيّـة، وإنها لترتبـط لديهـم بشكـل أو بـآخر بالمقامة.

فالرواية سواء كانت في الشرق أم في الغرب هي شكل من أشـكال القـصّ. ويـستند كلّ شكل من تلك الأشكال إلى جملة من المرجعيّات. وهو في الآن نفسه يعتمد على جملـة من المقوّمات والأساليب والتّقنيات التي تخص البنية واللّغة والأهداف والمقاصد والمذاهب والاتجاهات الفكريّة.

أو لنقل إنّ الرّواية هي أهمّ شكل ضمن أشـكال القـصّ الحـديث أو هـي الـشكل الذي به ومن خلاله تطـوّرت أسـاليب القـصّ تطـوّرا حـديثا، باسـتيعابها الحيـاة الحديثـة، ومواكباتها لمتغيّرات العصر في المجـال الاجتماعـي والـسياسي والاقتـصادي والفكـري. فلـئن ذهب تودوروف إلى «أن القصّة هي الحياة ([1]) فنحن نـذهـب إلى أن الرّوايـة هـي الحيـاة الحديثة والمعاصرة، لذلك فهي لن تثبت على شكل ولـن تنحـصر في جملـة مـن الأسـاليب مهما حاولنا التأسيس لأشكالها ومهما حاولنا رصد أساليبها.

فالرواية تتمظهـر تمظهـرات عديـدة، وتتجـسّم تجـسّمات متنوّعـة بتنـوّع زاويـة النظـر والقراءة والمقاربة والتحليل. لذلك يـصعب حقّـا وحقيقـة تقـديم حـدّ كـاف شـاف للرّوايـة، أوّلا لتقاطعها، وتضافرها وتكاملها مع عدّة أجناس أدبيّة أخرى، فهي تشترك مع جلّ الأجناس الأدبيّـة،

---

[1] - Poétique de la prose, Paris, Ed, Seuil, 1978, p. 41.

الأخرى، وثانيا لأنها لا تفتأ تتنوّع وتتجدّد بتنوّع وتجدّد طاقات كاتبها، وباختلاف العبقرية المشكّلة لها، والهواجس والمشاغل الذاتية التّي يريد الرّوائي التعبير عنها، خاصّة أن الرّواية الحديثة قد عادت إلى جلّ الأشكال الحكائيّة القديمة التي تمتّ لها بصلة لتنهل من معيناتها، ولتسترفد بعض مضامينها وتقنياتها.

فالرواية الحديثة لا تزال تذكّرنا في بعض وجوهها بالملحمة بما أنها تبحث عن الحقيقة وتحاول التمثيل لبعض مواقف الإنسان، وهي في الآن ذاته، وبطرق شتّى ، تأخذ بمستجدّات العلم، فتستفيد من تطوّراته، ومن تقنياته، على أن الاختلاف الكبير بين الرواية والملحمة يبقى في اعتماد الملحمة على الشعر، واعتماد الرواية على النثر، رغم أن الرواية قد تكتب أساسا بطريقة شعرية، أو لنقل إن لغتها النثرية تحاول أن تكون شعرية في وجه من وجوهها، وفي العديد من إيحاءاتها، وهو ما يبرّر البحث «في شعرية الرواية«، ويقحم تلك الشعرية ضمن مقاصدها الجمالية، على أن بعض الرّوايات قد كتبت شعرا مثل رواية «الشهداء» لشاتوبريان .Chateaubriand وقد تشترك الرواية والملحمة في تقديم صورة لبطل من الأبطال، أو لواقعة جلل، غير أن الرواية لاتقف عند ذلك الحدّ، بل هي تعنى أولا وأساسا بتصوير الحياة الإنسانية التي قد تكون خارقة، دون أن يكون الخارق عنصرا قارّا فيها. بل إن من وجوه الاختلاف الأساسيّة بين الرواية والملحمة أن تعنى الرّواية عناية خاصّة، بعامّة الناس. ذلك بالاضافة إلى بعض الاختلافات الفنيّة الأخرى كأن

تبحث الملحمة عن السموّ والرفعة في المكان والزمان بالبحث عن الأحداث البطوليّة الخارقة، التّي ستكون فيها البطولة رمزيّة مقصودة في حدّ ذاتها، بينما تبحث الرواية عن الحركية والتّغاير والتجدّد في المكان والزّمان، لأنّ عالمها هو عالم الانسان المتأزم أو المتدهور والذي يحمل جملة من القضايا والمسائل التّي يبحث لها عن حلّ، كما يبحث لها عن جملة من القيم يريدها موافقة لمبادئه، أو مساهمة في تغيير العالم.

وينقسم الباحثون في تقدير الرواية قسمين : قسما يحاول حدّ الرّواية باعتبار ما تستند إليه مقوّماتها، وما تطرحه من قضايا، باعتبار الأشكال الروائية الثابتة أو ما عدّ من بعض أشكالها الثّابتة، وقسما آخر يعتدّ أوّلا وأساسا بالنّصوص الرّوائيّة المعروفة والشهيرة، معتبرا أن النصّ المبدع هو الكفيل الأوّل بتغيير كلّ المحاولات النظريّة والتنظيرية في مجالات السّرد الرّوائي، يقول إدوار الخراط (1926): "كان فنّ الرّواية سردا يقينيّا لمعرفة يقينية. كان منطقا، محكما: بداية وتطوّرا وحبكة وانفراجا. كان هناك تحليل للشخصيات يبدو عليه مظهر الموضوعيّة. كان هناك طرح للظروف الاجتماعية ولفلسفة ما أو إيديولوجيّة ما، مقرّرة ليست موضع تساؤل، وإنما هي موضع طرح وتثبيت. وبالتّالي كان شكل الرّواية يختلف تماما عن الشّكل المعاصر الّذي أصبح ثابتا مع جيمس جويس، وولف وبروس: الغوص إلى الدّاخل، التعامل مع الحلم، مع اللاّوعي، تحطيم اللّغة، تكسير السياق المنطقي، تداخل الأزمان، إنها رؤى وتلقائيات...».

فقد تتآلف جمالية الرّواية مع جماليّة المسرح والسينما، وقد تستمد منهما بعض تقنياتها، كما قد يعتمدان عليها مرجعا ومستندا مضمونيا وفنّيا، لما تشترك فيه الأجناس الفنّية، من مقوّمات كالشخصيّة والحدث واللّغة... ولاتّحاد العديد من مراميها بالنّسبة إلى القارئ.

لكن رغم تقاطع الأجناس شكلا ومضمونا في الرّواية، فإنّ النصّ الرّوائي يبقى متفرّدا بخصائصه، وبالطريقة التي يتفاعل بها فيه الانسان مع الوجود والكون، وبنظريته السرديّة.

وكما ترتبط الرواية بمرجعيّة كتّابها، وبخلفيتهم الفكريّة والإيديولوجيّة، فهي ترتبط بمدى اطّلاعهم على الواقع، وبمدى قدرتهم على الخيال والتّخيّل، باعتبار أنّ الخيال هو المقوّم الأساسي لكلّ عمل سرديّ، مهما اختلفت اتجاهاته وتقنياته. وإنّ لذلك العمل صلة وثيقة بالمجتمع الذي يفرزه، وبكلّ التغايرات الحادثة في صلب ذلك المجتمع. فللرواية من خلال تاريخها، وعبر محطّات تطوّرها، صلات بالأشكال القصصية القديمة، وبالمجتمعات التقليدية التي أفرزت تلك الأشكال، وإنّ لها في تجاوزها تلك الأشكال في الأزمنة الحديثة علاقات بالعصور الحديثة ومستجدّاتها.

فلقد ظلّت الرّواية إلى حدود المنتصف الأوّل من القرن العشرين رواية تقليدية بالمعنى الأنموذجي، إذ كانت الرّوايات تشكّل مضامينها وتقنياتها تشكلا يستند في الغالب إلى جملة من القوالب والبنى المترسّبة

في مجالات القصّ عموما، ثمّ وبداية من تلك الفترة صار الروائيون يدعون إلى الحرية في كتابة الرّواية، إذ الأهم في تلك الكتابة «أن يفتح الرّوائي عينيه على متغيّرات العالم، وأن يراها بكلّ حريّة من زاويته الخاصّة».

ففي فرنسا، وفي سنة 1964 أصدر آلان روب غرييه Alain Grillet-Robbe دراسته الشهيرة: «نحو رواية جديدة» "Vers un nouveau roman" . وتحاول الرّواية الجديدة أن تتأسّس على أنقاض الرّواية التّقليديّة.

ومن التّصوّرات الكبرى للرّواية أن تنبني على مستويين كبيرين: مستوى السّرد النّثري، ومستوى الحكاية الخيالية كما يعبّر عن ذلك ميشال زيرافا Michel Zéraffa في مقال له بعنوان "الرّواية".

وقد تستمد الرّواية مادّتها الرّوائية من التّاريخ، فتكتب بطرق فنّية مختلفة تؤرّخ لشخصيّة من الشخصيات، أو تؤرّخ لفترة من الفترات الزمانية فتكون شاهدة عليها. وقد تكون مدينة لتلك الفترة، سواء بسبب ما وقع فيها، أو بسبب ما عانته فيها الشخصيّة الرّوائيّة. أو لنقل إنّها تؤرّخ لوجود إنساني ما، من خلال صراع ذلك الإنسان فتنزع بذلك منازع وجوديّة شتى. ومن أشهر الروايات التاريخية العربيّة، روايات جرجي زيدان، وروايات كرم ملحم كرم...

وقد تتراوح الرّواية التّاريخيّة بين منزعها التّاريخي، ومنزعها الثّقافي والحضاري والإديولوجي، كما هي الرّوايات العربيّة التي تتناول بالطرح والتحليل مسألة الشّرق والغرب، أو روايات الرّحلة إلى الغرب مثل رواية «قنديل أمّ هاشم» ليحيى حقّي، و«أديب» لطه حسين، و«الحيّ اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال»، للطيب صالح... و«لعلّ أهمّ محور ارتبط بالوعي العربي، وبمحاولات إقناع القارئ العربي بذلك الوعي، هو محور الشّرق والغرب أو الغرب والشّرق، ولقد بدأ ذلك المحور في التجسّم منذ الرّوايات الأوى التي ظهرت في البلدان العربيّة»([1])

غير أن موقف الدّارسين والمفكّرين ، والمنظّرين من الرّواية التاريخية قد انقسم قسمين مختلفين: قسما أوّل يؤكد تنوع هذه الرّواية، وجدوى المبحث التاريخي فيها، وقسما ثانيا يرى أنّ الرّواية عمل إبداعيّ تتأكّد فرادته وجدّته بتجاوز التّاريخ وبالتخلّص من المرجعية التاريخيّة، وقد تدعم هذا الموقف وتعمّق مع الدّاعين إلي الرّواية الجديدة، ومع أنصار النقد الجديد، وروّاد الحداثة في الإبداع والكتابة الأدبيّة، ومن أبرز الروائيين المجسّمين لهذا الموقف الرّوائي الأمريكي الشّهير: وليام فولكنار William Faulkner .

[1] - منصور قيسومة، الرّواية العربيّة، الإشكال والتكشل، دار سحر للنّشر، تونس، ط. I، 1997، ص 111.

وقد كان فولكنار جنوبيّا يكره الينكي. وقد اشتهر بعدّة روايات مثل «نور في أوت«

(1932) (Lumière d'août) وقد ظهر مؤلّفه الأول «حيوان من رخام« Le faune de marbre سنة 1924 وهو مجموعة شعرية ريفيه (champêtre) ، وقد أصدر فولكنر سنة 1930 بعض الأقاصيص في مجلات أدبيّة. وكان يعبّر عن حبّه لأرض الجنوب، مسقط رأسه. ومن بين أعماله الشهيرة «الصخب والغضب« ((the sound and the fury 1929))و«الذي لا يهزم« (l'invaincu) سنة 1938. ولقد أثر فولكنار في النقلة النوعية التي حدثت في الرواية الأوروبيّة، فقد أثّر في سارتر وفي رواياته. وكان سارتر من الذين عرّفوا به وبأعماله في أوروبّا، وبالإخصّ في فرنسا. وقد درس سارتر الزمنية لدى فولكنار، في «الصخب والغضب». أمّا مالرو فقد رأى أنّ فولكنر قد أقحم التّراجيديا الإغريقيّة في الرّواية البوليسية.

وكان فولكنر تناول مسألة الزّمن والقدر في رواياته مضمونا وشكلا فنّيا. أو لنقل إن تلك المسألة قد أضفت على رواياته أبعادا خاصّة، كما لوّنت البنية الرّوائية لديه بتلاوينها. ولقد تعدّد الروّاة في رواياته. واتسمت القصّة لديه يتشظى الزمن بل إن فولكنر يعدّ من رواد الرواية المعاصرة وقد حصل على جائزة نوبل للأدب سنة 1949.

ومن المنظرين من يؤكّد البعد الرمـزي في الروايـة، كـما أن الكتابـة الرّوائيـة مهـما اختلفت مقاصدها فهي تتّخذ من الرمز قيمتها التعبيريّة الأولى ووسيلتها الفنّيـة الأساسـيّة لذلك يلحّ هؤلاء على المشترك السّردي بين الروايـة والأسـطورة إذ تحـاول كـلّ مـنهما بلـوغ غاياتها ومراميها عن طريق ذلك الرمز([1]) غير أن الرواية تبقـى لـدى توظيفهـا قـادرة عـلى احتواء مختلف الأشكال السّردية وعلى توظيفها توظيفا يتماشى وروح العصر وينفـتح بكـلّ سهولة على تلك الأشكال في المستقبل.

ومن بين المنظّـرين للرّوايـة والمهتمـين بهـا، مـن يـرى كـذلك أنهـا تتجـه اتجـاهين كبيرين، يستند كل اتجاه منهما إلى نظرية أو إلى جملة من التصوّرات الأساسـيّة. فهـي إمـا أن تكون تحليلية تعنى بتحليل الذات الانسانية وبالكشف عن بواطنها وأسرارهـا وإمـا أن تكون موضوعية قادرة على تحليل الإنسان، وعلى الكشف عن ملابساته ومواضعاته، عـلى ألاّ تطفو القضايا النفسية على تلك الملابسات والمواضعات.

وقد تنقسم الرواية لدى بعضهم إلى رواية تقليديّة، وهي في نظرهم روايـة رفيعـة إذ تتوفر فيها جملة من الشروط التّـي هـي مـن مقوّمـات الأدب الحـقّ أو الأدب الرفيـع. وأهمّ تلك الشروط الموضوع الجليل المرتبط أساسا بالإنسان وبطموحه إلى الأرقـى، واللّغـة الرفيعة والمنتقاة والقادرة على التعبير عن ذلك الموضوع وعن مختلف القـضايا المطروحـة فيه.

---

[1] - من هؤلاء المدافعين عن هذه الفكرة

لكن سرعان ما سيتجاوز الروائيون والمهتمّون بالرواية، والمنظّرون لها ذلك التصوّر، لأن مبحث السموّ والرفعة يتناقض تناقضا صميما مع الواقع، ومع ما آلت إليه حياة الإنسان الحديثة، إذ تدهورت فيها جل القيم الإنسانية، كما تدهور فيها الإنسان من بعد أن خابت آماله في الارتقاء إلى عالم أكثر إنسانية. ولقد أملت تلك الخيبة على الرّوائيين موقفا متشائما فجعلتهم يعزفون عن عوالم الحلم ليستبدلوها بعوالم الواقع، وقد غدا الواقع المعين الأوّل الذي منه يستلهم الكاتب مضامينه الرّوائية، وكلّ أساليبه الفنّية. بل إن الواقع قد صار أكثر إغراء من الخيال، أو لنقل إنّه المنطق والضامن لخيال جديد أصبح على مستوى الكتابة الرّوائية أكثر غرابة وسحرا.

إن لفي تعالق الرّواية بالأدب لأكثر من دليل على تطوّر الأجناس الأدبية باعتبار التغايرات العديدة الحاصلة في الزمان والمكان والتي تظلّ من مقوّمات الأدبيّة، ومرجعياتها، ودوافعها، ووظائفها وغاياتها. ولقد ساهمت الرواية مساهمة فعّالة في تلك التّغيرات وقد عدت في الزمن الحديث أهمّ تلك الأجناس؛ كما أنّ ما شهدته من تطوّرات يعد اليوم من التطوّرات الّتي شهدتها الكتابة الأدبيّة. وقد نوّه عدد من الدّارسين بتلك المساهمة ضمن غايتهم بما سمّوه بالأنواع الأدبيّة أو الفنون الأدبية عموما كالفن القصصي، والفن المسرحي، والفن الشعري، وفنون

النقد الأدبيّة([1]). بل صارت الرّواية ضمن الفنون تكشف عن أسرار العبقرية الأدبية، والأسرار الإبداعية عموما، بعد أن كان الشّعر يستأثر بذلك الكشف.

على أنّ الرّواية ما فتئت تتعالق وتتشاكل مع التاريخ، خاصّة في فترات تبلورها الحديثة، وقد احتلّت الرّواية التاريخيّة مكانة مرموقة ضمن الرصيد الرّوائي العالمي، وكان أن حظيت تلك الرواية باهتمام القارئ دون أن تزعم تلك الرواية ولا كتابها أنّها تكتب التّاريخ، أو أنّها تقدّم جملة من الحقائق التاريية، فمهما كان موقفنا من تلك الرّواية التاريخية، فليس لنا إلاّ أن نقرّ بدورها في تطوّر الرّواية شكلا ومضمونا، وفي إرساء مبادئ التجديد فيها، خاصّة أنّ تلك الرّواية ستثور على مقوّماتها التقليدية بتقديم متصوّر جديد للتاريخ والإنسان والمكان ولمختلف الرؤى الجمالية. أو لنقل إن الرواية قد كانت في بدايات تبلورها منسجمة مع التاريخ ثم ما انفكت أواصر ذلك الانسجام تنفرط حتى آلت إلى نوع من القطيعة والتنكر للتاريخ باعتباره مبحثا من المباحث السّردية في الرّواية. وقد نظر البعض إلى هذه العلاقة القائمة بين الرواية والتاريخ، وإلى الانسجام الحميمي الذي توثق بينها فاعتبروها من خصائص تبلور الرواية، ومن السّمات التي لازمت الرواية في الفترات

---

[1] - انظر عز الدّين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، II، 1968.

التي كانت تبحث فيها تلك الرواية عن تأكّدها وعن المنزلة اللائقة بها، وهي الفترة التي «لم يشتدّ فيها عودها بعد» بالمقارنة مع الأجناس الأدبيّة الأخرى([1]).

لكن ومهما يكن من أمر، ومهما كان تقدير الرواية والرّوائيين ومهما كان تقدير النقاد للرواية التاريخية، سواء الدّاحضين للمبحث التاريخي فيها، الذي هو في أعينهم مجرّد وهم وزعم لأنّ ما تقدّمه الرواية لا يمكن أن يكون في أيّ حال من الأحوال تاريخا، أو سواء المدافعين عن الرّواية التاريخية، والمشرعين لمبحثها اللاتاريخي الذي هو من منظورهم مجرّد مادّة روائية، لا يقصد بها التأريخ، بل إعادة بناء العالم الروائي المتوسّل بالخيال بناء يوحي بفترة تاريخية ما، أو بشخصيات تاريخية تلفت الانتباه بأعمالها وبما حققته، أو بسلوكها وتأثيرها في غيرها في الفترة التاريخيّة المتحدّث عنها، فمهما كان ذلك التقدير فإن الرّواية التاريخية تحتلّ مكانة مرموقة ضمن الأنواع الرّوائية عموما، وإنّ لها من الخصائص ما يجعلها متفرّدة ضمن تلك الأنواع، أو على الأقلّ متميّزة ببعض خصائصها الفنيّة، ورؤاها الجمالية. فصحيح أن عددا كبيرا من الروائيين قد عزفوا عن كتابة الرواية التاريخية، ولكن ذلك العزوف لا يعني موت الرواية التاريخية، إذ لا يزال يظهر من حين

[1] - انظر عبد الملك مرتاض، نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص ص. 20 - 21.

لآخر عدد من الروايات التاريخية لا بأس به وفي عدد من البلدان، وهي مرتبطة بتوجهات وآليات وتقنيات فنية مختلفة تساهم هي بدورها في تطوّر الكتابة الروائية. وكيف لنا أن نغفل عن الهاجس التاريخي في الرواية، بل كيف لنا ألا نهتمّ بالرواية التاريخية نظرا إلى ما حققته من تنوّع واتّساع وشهرة، وإلى ما أرسته من خصائص في الكتابة، ومن مذاهب في الأدب والإبداع؟

وإنه لصحيح كذلك أنّ الرّواية التّارخية تعنى عناية فائقة بالشخصية الرّوائية، أو بالفترات الزمنية، حتّى لكأنّها غدت رواية تلك الشخصية، أو رواية الفترة الزمنية التي تروي أحداثها وحكاياتها، وهو ما يتماشى حقّا مع العديد من المبادئ والمفاهيم والرؤى المطوّرة للرّواية.

نحو التّجديد في بنية الرّواية

قد تتخذ البنى السّردية في الرواية تشكلات معقّدة تعكس بطريقة أو بأخرى تشكلات العوالم الروائية التي تحاول الرواية محاكاتها أو الإيحاء بها، أو رسمها باللّغة بطرق فنية مغرية تتوافق ومختلف الرّؤى الفنية التي يرتئيها الكاتب أو يختارها لجملة من الاعتبارات المفهومية أو المرجعية أو المقصديّة. فالبنية السّردية في الرواية تعكس بالضرورة تصوّرا وفهما للعالم والوجود، وجملة من العلاقات المبلورة لمضمون الرواية داخل شكل فني معين.

ولقد أعار المنظرون والدارسون اهتمامات بالغة للشكل الفنّي في الرواية باعتباره المحدد لشخصية الكاتب، والمبرهن على عبقريته وعلى مقدرته الفنّية، أو على الخصائص الفنّية للكتابة لديه، حتى أن الروائيّ: جورج لوكاتش György Lukacs (1885 – 1971)، الذي خصص حيّزا كبيرا من كتاباته للتحليل الاجتماعي والبنيوي والتّاريخي للأجناس الأدبيّة في مؤلفه «الروح والأشكال» L'Ame et les formes (1911) وبالأخصّ في مؤلفه الثاني «نظرية الرواية» La théorie du roman

(1915 – 1914) كان قد ذهب إلى أن الشكل الفني هو الشخصيّة. ولقد كان لوكاتش عضوا في الحزب الشيوعي المجري، لذلك ارتبط تحليله، كما ارتبطت كتاباته بانتمائه السياسي، كما يتجلى ذلك في مؤلفه «التاريخ والوعي الطبقي» Histoire et conscience de classe(1923). وقد ترجم إلى الفرنسية منذ سنة 1960. ولقد حاول لوكاتش بلورة الملامح الجمالية في معناها الماركسي، ومن بين أعماله كذلك «وجودية أم ماركسية» 1947 و«تخريب العقل»(1954) La Destruction de la raison والمعنى الحالي للواقعية النقدية (1955).

فشخصية الكاتب الفنية انما تتجلّى لدى لوكاتش من خلال بنية الرّواية، وتلك البنية هي التي عن طريقها يطلع قارئ الرواية على مختلف المعاني والدلالات لمجتمع من المجتمعات. وهو ما يفسّر تلبس الرؤية البنيوية السّردية لدى لوكاتش في كتابه «نظرية الرّواية» بخلفياتها الاجتماعية والتاريخية والفلسفية، كما لابد من الاهتمام هنا بالتعالق الحاصل بين مختلف تلك البنى والبنى اللّغوية في الرواية، تلك التي بها ومن خلالها يشكل الرّوائي عوالمه الرّوائية.

لكن هل بامكاننا حقا أن نعتبر أن النصّ الروائي وحده الكاشف عن خصائص الكتابة السّردية باعتبار تميّزها أو تعالقها بالخصائص السّردية الأخرى في الأجناس الخاصة بجنس الرّواية؟ ثمّ إلى أيّ مدى يمكننا الاعتماد على الخطاب السّرديّ بما في ذلك اللّغة الرّوائية، المحدّد

لتشكلات البنية الرّوائية تشكّلا فنّيا؟ وقد يكون ذلك الخطاب مرتبطا وثيق الارتباط بالنوع الرّوائي، كأن نتحدّث عن البنية السّردية المخصوصة في روايات المغامرة، أو الروايات التاريخية، أو الروايات الاجتماعية، أو روايات التحليل النفسي، أو حتّى «الرّوايات السّوداء»، و«روايات التجسّس» كبعض أنواع الرّواية في المدرسة الأمريكيّة([1])

لقد كانت الأنواع الجديدة التي ظهرت في المدرسة الرّوائيّة الأمريكيّة تبشر بالتّغيّرات الجوهرية التي بدأت تتجسّم في صلب الخطاب السّرديّ الرّوائي، خاصّة مع من ينعتون «بالجيل الضائع»، أمثال الروائي والكاتب الأمريكي المأساوي جون رودريڤو دوس باسوس (1970 - 1896) John Roderigo Dos Pasos الّذي كان من أصل برتغالي، ولقد درس دوس باسوس في جامعة هارفورد (1916 – 1912) Harvard، وتأثّر بالتّصويريين، وجرتريد ستاين: Gertrud Stein، ثم أصبح مراسلا للحرب في اسبانيا وفي المكسيك وفي الشّرق الأوسط. ولقد ظهرت بعض أعماله الرّوائية الأولى مثل «تعلم رجل» One Man's Initiation (1920) و«ثلاثة جنود» (1921) Three soldiers. وكان دوس باسوس يبحث عن تطوير الرّؤية الجمالية في الرّواية بالإعتماد على مجموعة من الأساليب والتّقنيات الحديثة،

[1] - لقد نشأت تلك الرّوايات الأمريكية على أيدي مجموعة من الشبّان حاولوا تصوير العوالم الأوروبية إثر الحرب العالمية الأولى، وقد نعت هؤلاء الروائيّون الجدد بـ "الجيل الضائع".

كالأساليب والتقنيات السّينمائية. ولقد كانت أمركا الشمالية بأسرها هي البطلة في ثلاثيته: U.S.A. خطّ الاستواء 42، (1930) Le 42e paralèlle، و1919 (1932) La grosse galette (1936). فلقد استلهم دوس باسوس من السّينما بعض البدائل الرّوائية كتقاطع القصص المرويّة في الرّواية والتي تتوقف لتفسح المجال للأحداث اليومية أو لبعض الأقاصيص، أو لمقتطفات من الأغاني حتى أنه جعل العين الرّئية في الرّواية تشبه الكامرا في تنقّلها وفي التقاطها للصّور والمشاهد. ونذكر من أعمال دوس باسوس المتطوّرة «مغامرات رجل في مقتبل العمر» (1939) ورقم 1 (1943)، ولقد عبّر دوس باسوس في رواياته عن الخيبات السّاسيّة، كما أنه استطاع أن يرسم ملامح انطوائية جديدة في أمركا كما في أوروبا.

أما الأديبة الأمريكية جرتريد ستاين (Gertrud Stein(1874-1946 التي اختارت الإقامة بباريس منذ 1903 فأصبحت إقامتها ملتقى لجيل من الكتّاب، كان يدعى بالجيل الضائع (lost generation) في الفترة التي اختلفت فيها مع هيمنقواي، ولقد ظهر مؤلّفها الأوّل بعنوان «ثلاث حيوات» سنة 1909 ثم مؤلفاتها المذكّراتية بعنووان : سيرة أليس تـوكلاس (1933) Autobiographie d'Alice Toklas، وسيرة كل النّاس" (1937) Autobiographie de tout le monde، و«الحروب التي رأيتها» 1945.

ولقد أثر الروائي الأمريكي أرسكين بريستون كلدوال Erskine Preston Caldwell المولود سنة 1903 والذي قضى طفولته في التشرّد، في مسار الرواية الأمريكية، والرواية عامة. ولقد ظهرت أعماله الأولى بعنوان «طريق التبغ» (1932) (Tobacco Road)، وهي رواية واقعية قاسية، تصوّر حياة البيض الفقراء في الجنوب تصويرا كاريكاتوريا، وقد أخرجت الرواية فيما بعد إلى المسرح، وتصور بعض روايات كلدوال حياة الريف في الولايات المتحدة، وحياة الفلاحين فيه. ونذكر من أعماله "رجل مسكين" Journey man (1935) وسيرته الذاتية (1951) Call it Experience وهو الأثر الذي يصوّر حياته المتشرّدة.

أما الروائي الأمريكي الشهير إرنست ميلرهيمنقواي Ernest Miller Hemingway (1961 – 1899) وهو ابن لطبيب من شيكاغو Chicago ولموسيقارة ورسامة استطاعت أن تربيه على الفن، فقد أصبح مراسلا في kansas city star على أن يكون طالبا في جامعة l'Illinois. وبعد أن اشتغل سائقا لسيارة إسعاف على الجبهة الايطالية خلال الحرب العالمية الأولى، وقد جرح جرحا خطيرا، أقام في باريس حيث أصبح مراسلا في Star de Toronto وإذاك ظهر عمله في زماننا (1925) In Our Time، وهو مجموعة قصصية تضمّ خمسة عشر قصّة قصيرة، وكان من المتردّدين على جرتريد ستاين ثم ظهر عمله «سيول الرّبيع» (1926) Les torrents du printemps.

ولقد استطاع هيمڤواي المساهمة في تطوير الأساليب الروائية وبلورتها بلورة معاصرة، ويتجلى ذلك في مؤلفه "الشمس تشرق أيضا" (1926)، و"وداعا للسلاح" (1929) و"موت بعد العصر" (1932)، وقد كان هيمنڤواي عاشقا لإسبانيا وقد أثرت فيه حربها الأهلية وأوحت له بإحدى أشهر رواياته لمن يدقّ الناقوس Pour qui sonne le glas /For whom the bell tolls (1940) أو "لمن يقرع الناقوس" وروايته "الشيخ والبحر" le vieil homme et la mer (1952) ولقد عاش هيمنڤواي في كوبا كذلك قبل ثورة كاسترو، وكان محبا للحياة، غير أنه انتحر في ساعة من ساعات التشاؤم.

فالكشف عن بنية الرّواية يتطلب في الواقع تحديد أساليب تبلور المضمون في أشكال سردية فنية، وفق المناهج النقدية المختلفة باعتبار محاور البحث الاجتماعية والثقافية والايديولوجية والنفسية.

فالشكل الروائي مجموعة من التصوّرات والتّمثلات السّردية الكاشفة عن أساليب النسيج السّرديّ وعن طرق التركيب الفنية لمختلف الوحدات السّرديّة، لكن وبما أن الرّواية صارت تنهل من مختلف الأجناس القصصية الأخرى، فإنّ البحث عن خصائص بناها يتطلّب البحث في التقاطعات الحاصلة بين تلك الأجناس الموحّدة بين كلّ الأساليب الفنّية التي قد تحيلنا على ما تفيده رؤى جماليّة قد يصعب تفكيكها وتحليلها.

غير أنّ العناية الفائقة بالبنيـة الـسّردية في الرّوايـة، قـد تكـون عـلى حـساب مقاربة من المقاربات، أو رؤية من الرؤى النّفسية أو الذهنية أو الثقافية، كما على حساب الجماليات المسترفدة فيها، كما قد تفيد تلك العنايـة إهـمال بعـض المحـاور الجوهريـة في الرواية، والتي قد تكون الضامنة لمتغيّرها وشخصيّاتها.

وستشهد البنى السّرديّة في الرّواية تطوّرات أساسيّة بعيد الحرب العالمية الثانية، في أروبا، وفي الولايات المتحدة الأمريكية.

الرواية العربيّة الجديدة

وأهم خصائصها وتبلوراتها

يعود هاجس التجديد في الرواية إلى فترات ما بعد الحرب العالميـة الأولى، إذ بـادر إلى هذا التجديد عدد من الروائيين الـذين اكتـسبوا فـيما بعـد شـهرة عالميـة في الـولايلات المتحدة وفي أوروبا، أمثال اندري جيد ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وارنست هيمنقواي، وجون دوص باصوص.

ولقد تضافرت العديد من العوامل التي ساعدت على ذلـك التجديـد، مثـل تطـوّر الاتجاهات الأدبيّة والفلسفية والفنية بعيد الحرب العالمية الثانية، إذ بدأت بـوادر الاتجـاه الوجودي تجسّم في الكتابة، كما ساعد الاتجاه البنـوي في النقـد عـلى البحـث عـن مفهـوم جديد للكتابة، وعن الوظائف الجديدة التي بإمكانها أن تؤدّيهـا. ولقـد كـان للانعكاسـات الهامّة للتيار الفلسفي الوجودي في الأدب بالغ الأثر في تغيير مجرى الكتابة الأدبيّـة عمومـا والكتابة الرّوائية بالخصوص، باعتبار تغيّر شكلها. وكان ذلك على أيدي بعض الـروّاد أمثـال الكاتبة الفرنـسية نتـالي سرّوط Natalie Sarraute المولـودة بروسـيا سـنة 1902. وكانـت سرّوط قد درسـت الحقـوق قبـل ان تتخـصص في الكتابـة الرّوائيـة. ولقـد أحـدث مقالهـا

عـن الروايـة: «كيـان الشـك» L'Etre du soupçon الـذي ظهـر سنـة 1956، ضجّة كبرى حول ضرورة البحث عن متغيّر روائي، وضرورة تجاوز الرواية التقليدية، والبحـث لها عـن ملامـح جديـدة تجـسمها شخـصياتها، وهـي المفتتنـة بشخـصيات الـرّوائي الـشهير دستويفـسكي Dostoïevski وبـالروائي الفرنـسي مرسـيل بروسـت، وبالروائيـة والناقـدة الانقليزية فرجينيا وولف Virginia Woolf على الحالات النفسيّة، وعلى التحليـل النفـسي كـما يـتجلى ذلـك في روايتهـا «انتحـاء» أو «منقلـب» 1939) tropisme)، وفي «صـورة لمجهـول» 1948) Portrait d'un inconnu). ولقـد اهتمـت سرّوط بـنماذج الحـبّ والكراهيـة لـدى الـشخص الواحـد كـما في روايتهـا «القبّـة الفلكيـة الاصـطناعية» Le planétarium (1959) ، أو في روايات «ثمار الـذهب» Les fruits d'or (1963)، أو «بـين الحيـاة والمـوت» 1968) Entre la vie et la mort) كـما اهتمـت نتـالي سرّوط بالـصراع المأساوي داخل الأسرة كما في «أتسمعهم؟» 1972) Vous les entendez?).

ولقـــد ســـاهم ألان روب جرييـــه Alain Robbe-Grillet في تبلور تلك الرواية الجديدة على مستوى النقد كما على مـستوى الإبـداع وهو الذي كان يشتغل بالإخراج الـسينمائي، وقـد دعـا جرييـه إلى تحـرّر الروائي والراوي أو تحرّر الرّائي عموما من الرؤيـة الانموذجيـة لـكي تكـون الأشياء في حدّ ذاتها بما أن البحث عن معاني الأشياء قـد يـصرف الكاتـب

عن رؤيتها. ويعتبر ألان روب جرييه نفسه مبتدع أدب جديد هو «أدب الأشياء» كما أنه دعا إلى طريقة خاصّة في الوصف تعتمد على الدقّة، كما تعتمد على الحركة الدائريّة كما في روايته «الرائي» le voyeur (1955). وتمتزج الموضوعية في رواياته إلى حدّ الذوبان في الموضوع. كما استطاع جرييه أن يمحو عنصر الزمن عن طريق الذاكرة والحلم إلى حدّ التوهم كما في روايته «في المتاهة» Dans le labyrinthe (1959). ولقد حاول جرييه أن يجعل من اللّغة السّردية لغة أخّاذة وفاتنة سواء في بعض رواياته كما في بعض أفلامه: مثل روايته: «منزل الموعد» La maison du rendez-vous (1965)، أو في شريطيه «السنة القارطة في مرينباد» L'année dernière à Marienbad أو «الخالدة» l'immortelle (1963)).

أما ميشال بوتور Michel Butor الكاتب الفرنسي المولود سنة 1926، وهو الذي درّس الفلسفة بانقلترا واليونان، ومصر والولايات المتحدة، فقد تخصص في الأدب بداية من سنة 1957، فرأى أن الرواية تتطوّر حقا، غير أن تطوّرها بطيء وهو تطوّر في اتجاه شعرية ملحمية تعليمية. ولقد تأثر بوتور بالأمريكي دوس باسوس والروائي الايرلندي جيمس جويس (1882 - 1941)، ولقد حاول بوتور أن يجعل من الرؤية الروائية رؤية متقطعة وشعرية حتى أن البنى السردية لديه قد قورنت بالبنى الهندسية والموسيقية. فكان يذهب إلى أنّ الشّعريّة بإمكانها أن

تنطلق من المشاهد السّطحية والتافهة والساذجة ... ففي روايته «التعديل» La modification (1957) يتحدّث السّارد عن نفسه وإلى نفسه فيقول: "من الآن فصاعدا على المؤلف أن يرى ما حوله بعينين حرتين".

فلقد ثارت الرّواية الجديدة مع كلّ هؤلاء النقاد والروائيين والمنظرين على مترسّبات الرواية التقليدية شكلا ومضمونا، وقيمة جمالية بتغيير مفهوم الرواية، ومفهوم مقّوماتها السّردية، كالتغيير في أبعاد الشخصية والحدث والحيّز، والإطار الزماني والمكاني واللّغة.

فلقد كانت الشخصية في الرواية التقليدية تقوم على التجميل والتهويل قصد الإيهام بتاريخيتها وواقعيتها، فإذا الرواية الجديدة قد تنكرت لتلك التاريخية والواقعية، فلم تعد تلك الشخصية الكائن الحي فقط، بل صارت تعني كذلك الأشياء الجامدة. ثم إن الشخصية ما عادت تعامل معاملة الكائن الحي، بل معاملة الأشياء، أو معاملة الرمز، وقد صارت لدى بعض الرّوائيين بمثابة الرقم أو بمثابة الحرف، كما في روايات كافكا، أو أنها صارت إسما قد لا يدلّ على مسمّى.

ثم إن الرواية الجديدة قد حاولت أن تخرج باللّغة السّردية من اللّغة التي لا تشوبها شائبة إلى لغة تحاول أن تكسر حدودها وقوانينها النحوية والبلاغية والدلالية المعهودة، للبحث عما يمكنها أن تعبّر عنه من غرابة واضطراب وحيرة.

إن جمالية الرّواية الجديدة ما عادت تتطابق والأبعاد الجمالية التقليدية كما أن المقوّمات السردية التقليدية ما عادت تغني القارئ، وما عادت تغني بتلك الجمالية، إذ ما عاد قارئ الرواية يقتنع برسم ملامح الشخصية ولا بالحوار والأحداث والوصف.

فالرّواية تنبني على جملة من المقوّمات الأساسية التي قد يتغاير الاهتمام بها من روائي إلى آخر ومن رواية إلى أخرى سواء باعتبار التّغاير الحاصل في التيّار الّذي تنضوي تحت لوائه الرّواية، أو باعتبار مختلف التّقنيات المعتمد عليها في بلورتها. وتلك المقوّمات هي الشخصيات والأحداث وتعميق عنصر التشويق والتعقد في الحبكة، وفنيات المماطلة، وبلوغ الذروة والتصرّف في عنصر الزمان والمكان تصرّفا جماليا، في مختلف الحلول التي قد يرتئيها الرّوائي لروايته.

وتعتبر الشخصية الرّوائية من أهمّ تلك المقوّمات التي قد تحدّد علاقة الكاتب بقارئه، وعلاقة الشّخصية بالقارئ المتفاعل معها. بل تعدّ الشخصيّة الرّوائيّة الضامنة الأولى للمتعة والتّشويق في الرّواية حتى أنّ بعض الرّوايات العالميّة الشّهيرة صارت تعرف ببعض شخصيّاتها الرّئيسية، أو ببعض شخصياتها عموما، بل إن أوّل ما يوطّد العلاقة بين الكاتب والقارئ هي الشخصية التي قد تجعل القارئ يميل إليها ويتعاطف معها وينفر منها ويعاديها. ويتمّ ذلك التعاطف أو النفور عن طريق التحليل النّفسي، ومدى تحكّم الكاتب في رسم عوالم تلك الشخصية، سواء الخارجيّة أو الباطنيّة منها. ويتضاعف تفاعل القارئ مع الشخصيّة

الرّوائية عن طريق تحليل الأسباب والمسبّبات التي قد تدفع الشخصيّة إلى سلوك من السلوكيات، أو إلي القيام بحدث من الأحداث، لذلك فإن عالم الشخصيّة الرّوائية يبقى عالما واسعا شاسعا عميقا ومعقّدا وغامضا، مهما حاولنا حدّه، أو الإلمام ببعض أسراره وخفاياه.

وتعتبر الرواية التحليلية، ضمن الأنواع المختلفة التي عرفتها الرواية، النّوع الذي يعنى بالشخصيّة الرّوائية عناية خاصّة. وتربط بعض الدراسات بين ذلك النوع الروائي وبعض القصص الرّومانسيّة التي ظهرت في القرون الوسطى. ولقد صارت بعض الأعمال الرّوائية العالمية تعرف بشخصياتها، كما كانت تلك الشخصيات تبرهن على عبقرية أصحابها، كبعض شخصيات جورج إليوت، وهنري جيمس، وديستويفسكي... ونجيب محفوظ والطيب صالح، وحنّا مينه، وجبرا ابراهيم جبرا، وعبد الرّحمان منيف... إلخ، بل إنّ تجدّد قراءة الرّوايات، وتعدّد فهمها وتأويلها إنما يعود بالأساس إلى عمق شخصياتها، وإلى طرق رسمها وتحليلها وإلى التّداخلات الحاصلة بين سلوكها الواعي واللاواعي، حتّى أنّ الأحداث في تلك الرّوايات هي نفسها مجرّد تعلاّت للتوغل والرّحلة في عوالم شخصياتها، بالإضافة إلى ما تفيده تلك الأحداث من معان ودلالات مطوّرة لمسار الحبكة فيها، إما بتغيير اتّجاهها، أو بتغيير منجزها، أو بمضاعفة عنصر التشويق أو المفاجأة، وإما بتعميق معنى المغامرة، أو بتكثيف العواطف والانفعالات، وباتساع الرّؤى أو تطبيقها.

وتهتمّ الرّواية عادة، مهما اختلفت طبيعتها، ومهما كان نوعها ومهما تغايرت التجارب التي تعبّر عنها، سواء كانت عادية أم خارقة، بعنصر الشخصية التي تحتلّ فيها مكانة مرموقة وسامية، أو على الأقل جوهرية ضمن مقوّماتها. وتماثل الشخصية في الرّواية، الشخصية الانسانية، رغم أنّ الشخصية في الرواية عمل إبداعي وفنّي وخيالي بحت. وقد تحتلّ الشخصية في الرواية المكانة المركزية والمحورية بالنسبة إلى الأحداث وإلى الحبكة السردية عموما، وقد تحتلّ جل معاني الرواية ومقاصدها، وإنّها لتحدّد طبيعة العلاقة بين الكاتب والقارئ، وهي في الواقع تقدّم فكرة عميقة عن الرواية، كما تضمن شغف القارئ بها. فتظلّ عالقة بذاكرته حيّة فيها.

ويعود الكاتب إلى تجربته ومحيطه ومجتمعه وإلى بعض العوالم المتخيّلة، لكي يستلهم منها شخصيّاته، وقد يملي عليها أفكاره ويضفي عليها انطباعاته، وعواطفه، وأحلامه، كما يرى ذلك الروائي والكاتب المسرحي الروسي إيفان سرجايفيتش تورجينياف(1818-1883 Ivan Sergueïevitch Tourgueniev) الذي من أهمّ أعماله القصصية «قصص صيّاد» (1852)، و«صديقان» (1854)، و«زاوية هادئة» (1854)، و«في السهرة» (1860) وهو العمل الوحيد الذي كان بطله رجلا، ولا إمرأة، ويذهب ترجينييف إلى أنه لا يقدر على ابتداع شخصية روائية إلاّ إذا ما استلهمها من واقعه، ومن شخصيّة حيّة كان قد عرفها، أو كانت تتحرك من حوله، فكان من مشاهديها، أو من المطلعين عليها عن طريق ما يروى عنها أو ما كتب عنها في بعض المجلات أو الصحف.

لكن قد تكون الشخصيّة الروائية شخصيّة خيالية أو لنقل إنّ الشخصيات الروائية تنقسم قسمين كبيرين : الشخصيات الحية آلتي عرفها الكاتب وخبرها فحاول أن يستلهم صورا مماثلة أو مشابهة لها، أو على الأقلّ محيلة عليها، وهي في الواقع شخصيات محدودة، وشخصيات أخرى غير محدودة، بمماثلتها للواقع أو بمشابهتها له، فإذا ما تحدّثنا عن نجيب محفوظ مثلا قلنا إن شخصياته رغم إحالتها على الواقع فهي كما تتجلّى في رواياته أعمق ممّا هي في الواقع، وذلك أن كاتب الرّواية لا يكتفي بما تفيده الشخصية في واقعها، أو في محيطها وبيئتها. وقد نفسّر ذلك العمق بمدى تفاعل الكاتب مع شخصيته. لكن شخصيات نجيب محفوظ تبقى في معظمها محيلة على الواقع، ملائمة له، أو منبثقة عنه، بينما تبدو شخصيات توفيق الحكيم أكثر تباينا وابتعادا عن ذلك الواقع. لكن قد يفسّر اختلاف الشّخصية من رواية إلى أخرى بما تستند إليه الروايات من خلفيات، وباختلاف ثقافة مؤلفيها وبتباين رؤاهم الفنية، وتقنياتهم السّردية، لكن مهما كان تصور الكاتب لشخصيته الروائية ومهما كانت مواقفه منها، فإن الشخصية تبقى عملا فنّيا مبدعا ومبرهنا على مقدرة مبدعها وعلى عبقريته الأدبيّة. وهو ما يفسّر تباين طرق رسم الشخصيات في الرواية، وما يؤكّد مدى تفاعل الروائيين مع شخصيّاتهم، ومدى مقدرتهم على تجاوز الواقع، وتجاوز الوسائل المباشرة التي تساعد على نقل الشخصية من واقعها إلى عالمها الرّوائي. وتختزل تلك المقدرة معاني استبطان الشخصية والتّفطن إلى جملة من القضايا الأدبية

والروائيـة والفكريـة والفنيـة عمومـا والتـي تخـرج عـن نطـاق الواقـع وتـصوره. فقـد يستلهم الروائي ملامح شخصياته وسلوكاتها ودوافعها، ونفسيّاتها مـن شخـصيات مختلفـة، وبـذلك يـصبح رسـم الشخـصية الرّوائيـة عمـلا مركّبـا تركيبـا فنيـا يعتمـد عـلى التـأليف الفني بين عناصر شتّى، وبين شخصيات قد تكـون في حـدّ ذاتهـا متآلفـة أو متباينـة، عـلى أن تحيل كلّ تلك العناصر عـلى قابليـة الوجـود البـشري أو الإنـساني، وهـو الموقـف الـذي يتبنـاه الكاتـب الفرنـسي الـشهير فرانـسوا موريـاك 1970 – 1885) François Mauriac) الـذي اشـتهر بالعديـد مـن أعمالـه الأدبيـة مثـل «الرّجـل الـشاب» (1926)، و«كتابـات حميميـة» (1953) وبـبعض رواياتـه مثـل «الطّفـل المكبـل بـالأغلال» (1913) L'enfant chargé de chaines، وقبلــة المجــذوم (1922) le baiser au lépreux و«صحــراء الحــبّ» "1925) "le Désert de l'amour) ، و«تيريــز دســكيرو» Thérèse (Desqueyroux (1927.

وقد أورد محمّد يوسف نجم هذا الموقف واستشهد به قائلا: «وقد يلتقط الكاتب سمات شخصيته وقسماتها الفارقة من شخصيات عدّة قابلها في الحياة»([1]).

[1]- محمد يوسف نجم، فن القصّة، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص. 92.

يقول فرانسوا مورياك في كتابه: «الروائي وأشخاص رواياتـه«: «وصـفوة القـول، أنّ الحياة تكشف للرّوائي عن مطلع الطريق فيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت إليه الحياة، فيبرز المضمر، ويحقق الممكن، ويجلو الغامض، وتراه أحيانا يتجه إلى عكس اتجـاه الحيـاة، فيقلب الأوضاع، ويعرض لبعض المآسي التي عرفها، فيرى فيها الجلاّد هـو الـضحية، ويـرى فيها الضحية هو الجلاد، فهو إذ يلتقي أمالي الحياة، يسير منها في طريق مغاير«([1]).

فالشخصية الرّوائية محور من محاور الـسّرد الكـبرى، وإشـكالية معقّـدة إلى أبعـد حدود التّعقيد، تتباين تركيباتها، ومواضعاتها، كما تتباين حدودها وتعريفاتهـا، إذ تختلـف الشّخصية الروائية وتتعدّد، بـاختلاف وتعـدّد الاتجاهـات الروائيـة، والـرّؤى الفنيـة وزوايـا النظر، والمرجعيّات، والمواقـف الإيديولوجيّـة، والثقافـات والعـادات والتقاليـد المحبّـذة في حضارة من الحضارات.

ومحـــور الشخـــصيّة الرّوائيـــة مـــن المحـــاور التـــي تطبـــع الرّؤيـــة الفنيّة لروائي من الروائيين، وحامل أساسي لأفكاره ومفاهيمه ومقولاتـه، وجملة الآراء والنّظريات التي يريد تبليغها. كما تعكس الشّخصيّة الرّؤية التي يضفيها على ذلـك المجتمـع. فعـلى سـبيل المثـال «حـاول بلـزاك أن

[1]- فرانسوا مورياك «الروائي وأشخاص رواياته» ترجمة عادل الغضبان، مجلة الكتاب، ديـسمبر 1952، ص ص. 177 - 176.

يجعل من رواياته مرآة تعكس كلّ طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الـذي يكتـب لـه، وعنه، في الوقت ذاته: بما كان منهم من عيوب، وبما كان فيهم مـن عواطـف، وبمـا كـان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهـوال في حياتهم اليوميّة التي كانت، ولم تبرح تفرض وجود كثير من الطبائع الخاصّة لكي يبلورها في عمله الرّوائي، فتكون صورة مصغّرة للعالم الواقعي. لقد كانوا يعتقدون أنهم قـادرون عـلى منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضا، من حيث الـسّياسة، مـن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامّة على اختلافها فـيما بيـنهم بمـا يكتنفها مـن حـسد وحقـد، وطمـوح وتنـافس. ولكـن في جفـاف الأرقـام، وفجاجـة الأحداث«([1]).

لكن تلك الرؤية التقليدية للشخصيّة، ما كانت قادرة على التطـوّر رغـم الأمثلـة والـنماذج الرّوائية الشهيرة، التي قد نجدها ممثّلة فيها.

ويعـود ذلـك القـصور، أو ذلـك العجـز عـن التطـوّر إلى محاولـة الرؤيـة الـسّرديّة التقليدية جعل الشخصية مطابقـة مطابقـة تامّـة للواقـع، أو إلى زعمهـا أنهـا المثلـة الأولى لذلك الواقع رغم أنّها إبداع خيالي وواسـطة بـين القـارئ والكاتـب، باعتبارهـا محمّلـة أوّلا وأساسا برسالة يبحث الكاتب عن تبليغها، كما أنها وبالنـسبة إلى مبـدعها إنمـا تنبنـي عـلى الاختيار، أو على التّمثيل الأنموذجي بالنّسبة إلى ما أراد الكاتب التّمثيل له.

---

[1] - د. عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص. 83.

وتـرتبط الشّخـصية في الروايـة العربيّـة بكـل محـاور الـسرد وبمعظـم إشـكالياته، كارتباطها بالحكبة السّردية، وبالإطار الزماني والمكاني، وبالحدث وباللّغة... إذ لكلّ شخـصيّة روائيّة لغتهـا. وتتميّـز الشخـصيّة الرّوائيـة في الرّوايـة العربيّـة التقليديّـة بمنطـق التعليـل والتفسير، وهي إنما يتمّ إبداعها، أساسا لكي تضطلع بالحدث، أو لكي تـؤدّي الحـدث الـذي رسم خصّيصا لها. ثمّ إنها لا تكاد تخرج عـمّا رسـمه لهـا الكاتـب، أي أنهـا وبـصورة أخـرى تخضع لصرامة قانونه، وللوقوف عند حدود المقاصد والمرامي التي كلّفها بتبليغها.

فالمعنى الأول لرسم الشخصيّة في الرّواية العربيّـة التقليديّـة هـو أن تقـدّم تقـديما مادّيا كأن يحدّد الكاتب ملامحها وقسماتها، وملابسها وصوتها، وانفعالها ومشاغلها... إلـخ. وهو ما يجعل القارئ يتعامل معها تعامله مع الشخصية الحقيقيّة. ولرسم الشخصية رسما مادّيا في الرواية العربيّة التقليدية أهميّة بالغة، أولا لأن الشخصيّة هي المحور الرئيـسي لمـا يدور في تلك الرّواية وثانيا لطبيعة ما تضطلع بـه مـن أدوار عـلى مـستوى إنجـاز الحـدث وتطوّر الحبكة السّرديّة. وتبحث الشخصيّة في الرّواية العربيّة التقليديّـة عـن الإثـارة وعـمّا يمكـن أن تحققـه عـلى مـستوى الـصراع. لـذلك يحـيط الكتّـاب التقليـديون شخـصياتهم، وبـالأخصّ الشخـصيات الرئيـسيّة وأبطـالهم بهالـة التهويـل ويـضفون عليهـا مـن المعـاني والصّفات ما يجعلها متفرّدة ومتميّزة كأن تكون قويّـة، مقتـدرة، ذكيـة أو عبقريـة... وقـد تتجلّى كلّ تلك الصّفات، لا من خلال طرق رسمها فقط وإنما كذلك، من خـلال ما تـنـجـزه من أحـداث وأعـمـال تـتـكـفـل بانجـازهـا رغـم قيمـتـهـا وخطورتها.

ثم إن الكاتب والراوي في الروايـة التقليديـة العربيّـة، هـما مـن يعرفـان كـلّ شيء مسبّقا عن شخصياتهما، وعن الأحداث المخصّصة لها أو التي تتدخل فيهـا. وهـو مـا يكبّـل تلك الشخصيات ويجعلها تنساق لإرادة مبدعها وتتطوّر وفق ما خطّطه لهـا. ولقـد كانـت النظريات التقليدية في الرّواية تذهب إلى حدّ تـصنيف الرّوايـات باعتبـار الشخـصية فيهـا، رغم أنّ تلك المقاربة قد لا تلمّ بحقيقة الرواية وبمختلف المباحـث فيهـا. ولقـد ظـلّ ذلـك التصنيف قائما إلى الرّبع الأول من القرن العشرين.

على أن أهم ما سيتغيّر في تقدير الشّخصية الرّوائية، هو أنّها ستخرج من تقـديرها على أساس أنها كائن حيّ، إلى اعتبارها كائنا مـن ورق، وكـان ذلـك بعيـد الحـرب العالميـة الأولى ومنذ تلك الفترة تعني تلك العبـارة أن الشخـصية لم تـسم بـالغلوّ والتفـرّد المفـرط وبالسيطرة المطلقة على الأحداث وعلى جلّ الوظائف في الرواية. ثمّ إن العلاقة التي تـربط الكاتب بشخصياته قد تغيّرت، فما عـادت علاقـة احتـضان أو تعـاطف، بـل صـارت علاقـة متوتّرة. وقد أثر ذلك التغيّر في مقاربة الشخصيّة وفي تحليلها بتغيّر الاهتمام بها وبتقـديرها تقديرا جديدا باعتبارها عنصرا من عناصر الـسرد الـروائي أو تقنيـة مـن تقنياتـه، وتقنيـات اللّغة الروائيّة، ولا باعتبارها كائنا فردا أو شخصا متفرّدا. فمقارباتها الجديدة صارت تخضع لما تفيده من معان ودلالات ولا لما تقوم به من أحداث. وهي في دلالاتهـا تلـك لا يختلـف شأنها باعتبارها عنصرا فنّيا عن عناصر السرد والحوار والوصف...

بل إن بعض الرّوائيين الجدد لم يكتفوا بذلك التغيّر في عنصر الشخصية وإنما تمادوا في التقليل من شأنها وفي الحدّ من مجالات فعلها وتأثيرها حتى أن بعض الشخصيات قد غدت رموزا باهتة أو مجرّد أرقام كما في روايات فرانز كافكا. وقد جعل شخصيته في روايته «القصر» مجرّد حرف وهي في روايته «المحاكمة» (le procès) مجرّد رقم. وهو ما يجعل الشخصية عنده تتسم بالبرودة، وهو في الآن ذاته يحرمها من العاطفة ومن دفء الحياة الإنسانية.

ومما ثار عليه الرّوائيون العرب المبالغة في تجميل صورة الشخصية، بجعلها شخصية أسمى وأرقى من الشخصية الإنسانية العادية، وكذلك طغيانها على النصّ، بل إنهم قد رأوا خللا روائيا في أن تحمل الشخصية الروائية كل القيم والمثل، وأن تكون بطريقة تجعلها تختلف عن الشخصية الحقيقية، وتفرط في المثاليّة. كما أن الشخصية الرّوائية غير قادرة في نظر هؤلاء على تحمّل رسالة كاملة ومتكاملة، يحمّلها إيّاها الكاتب.

غير أن أهمّ مبحث تطوّرت من خلاله الشخصيّة الروائيّة العربيّة، هو المبحث المجسّم في مختلف العلاقات التي تربطها بالمجتمع الذي تنتمي إليه وبالآخر عموما، وهي علاقات القطيعة، وانعدام التّفاهم، وتمرّد الشخصية على ذلك المجتمع تمرّدا فكريّا وقيميّا، يجعلها تنبذ قوانينه الجائرة إما برفضها، وإما بفضحها. لكن يعدّ بعض الدارسين تلك العلاقات مجرّد وجهات نظر يبحث كاتب الرواية عن تجسيمها وبلورتها.

كما أن تطوّر الشخصية الروائيـة لا يخلـو مـن التـأثر بالنظريـات النقديـة الأدبيـة عموما، ومن التأثر بالنّظريات النقديّة في المجال السّردي خصوصا. وهو تطوّر لا يقف عنـد حدود تقسيم الرواية أو تصنيفها إلى رواية تقليديـة، وروايـة جديـدة، بمـا أن العديـد مـن الروايات الجديدة تحاول أن تعود إلى المقوّمات والخصائص السّردية الروائية التقليدية.

إنّ الشخـصية الرّوائيـة العربيّـة مهـما كـان تطوّرهـا، ومهـما كانـت مرجعياتهـا ومستنداتها الفنّية، تبقـى مرتبطـة بهـاجس التعبـير عـن القـيم الانـسانية، وعـن مختلـف المفاهيم الحياتية باعتبار موقف تلك الشخصية من الحياة والوجود. وهو ما يـدفع بعـض النقاد إلى اعتبار تقسيم الرواية إلى تقلدية وجديدة مـسألة نقديـة قبـل أن تكـون مـسألة جمالية أو حـضارية. فـالمهم بالنـسبة إلى هـؤلاء هـو أن تحقـق الروايـة غاياتهـا الامتاعيـة والجماليـة والفكريـة والأدبيـة، وهـي الخصائـص التـي تتسـم بهـا «الرّواية العظيمة».

وقد تكون الشّخصية الرّوائية العربيّة مألوفة، عادية تحيل على الواقع، أو عـلى مـا يعرفه، أو ما كان عرفه القارئ من شخصيات، رغم مـا تلتـبس بـه مـن رؤئ أدبيّـة فكريـة وفنية، أو ما تستند إليه من مرجعيات ثقافيّة، ومن مواقف تعبّر عن تلك المرجعيّـات، بمـا أنّ ذلك المستند، وذلك الملتبس هما من خصائص الكتابة الرّوائية، ومن مقوّمـات تـشكّلها الفنّي.

وقد تكـون تلـك الشخـصية غـير مألوفـة، أو عـلى الأقـلّ مختلفـة أو خارجة عما يعرفه القارئ؛ أو هي مختلفة عن النماذج الّتـي يعرفهـا. وإنّهـا

لتكون مغرية، فاتنة، غريبة، خيالية مغرقة في الخيالية، أو مزدوجة غامضة، إشكالية، إلى حدّ التعقّد والإبهام، أو إلى حدّ الاختلاف والتّميّز والشذوذ.

وقد تكون غريبة بمعنى التميّز، عن كلّ الشخصيات الأخرى، أو غريبة في تميّزها كما في غربتها. فهي غريبة بالمعنى المكاني والزماني، كما هي غريبة بالمعنى الرّوحي.

ولعلّ الأهمّ من كلّ ذلك هو أن تتوزّع الشّخصيات الرّوائية أشتاتا، وأن تصنّف أصنافا ومراتب. وإنها لتتعالق في معانيها المشتتة، أو تجمع جمعا معلنا أو خفيا مضمرا بين تلك المراتب والأصناف بحسب ما يريده لها مبدعها. فبإمكاننا أن نتحدث عن شخصية كاتب الرواية أو الرّوائي، وعن غيابه أو حضوره في روايته، وعن مدى تخلّصه أو خضوعه لمكوّنات شخصيته الأولى. كما بإمكاننا الحديث عن شخصيّة الرّاوي وعن وظائفها السردية، ومساهمتها في تشكّل النصّ الرّوائي إلى حدّ مزاحمة الكاتب أو إلغائه. وتحيلنا شخصية الراوي على شخصيّة المروّي له، بمعنى إحالة الباث على المتقبّل، والحاكي على المحكيّ له، والقاصّ على المقصوص له، والمخبر على المخبر.

ويفيدنا إذاك الثالوث: الروائي والراوي والمروي له في تصنيف الرواية، باعتبار مقصديتها من جهة ثمّ باعتبار محمولها الثقافي والفكري أو الفلسفي والأدبي والفنّي.

وقد تكون الشخصيّة رئيسية أو ثانوية، وقد تكون الشخصيّة الرئيسية بطلة في معانيها الإيجابيّة، كما قد تكون بطلة في معانيها السلبية، وإنها لتعني إذاك نقيضها أو ضديدها. وقد تكون بطلة تنزع إلى الخرافية أو إلى الأسطوريّة، وهي بذلك تختلف في طرق رسمها، وفي ملامحها، كما تختلف في إغراءاتها وتشويقها، على أنّ اختلاف طرق رسمها إنّما يعكس اختلاف مواهب مبدعيها ومقدراتهم وقد تتفق ملامح البطولة لدى الشخصية الروائية مع أفعالها أو مع ما تنجزه وقد لا تتوافق معها كما قد تناقضها.

أمّا الشخصيّات الثانوية فتتنوّع بتنوّع تمثيلها للأفعال أو الأحداث أو لما تختزله من مقاصد ومعان وأبعاد، أو لما تعبّر عنه من أفكار ومواقف، أو لما تصدره من خلفيات. وبذلك تتنوّع وظائفها السّرديّة وتتنوّع منزلتها في الرواية. فهي ورغم أنها ثانوية قد تكون متفرّدة ومتميّزة، على أن تكون في ما تنجزه أو تحاول انجازه أو في ما تذهب إليه من عواطف ومن معان تبهر القارئ فتثيره وتشدّه إليها.

وتتحدّد أبعاد الشخصيّة الرّوائية العربيّة بتحديد منزلتها، وبتحديد وظائفها في تشكّيل أو تشكّل بنية الرّوايّة. فهي إما أن تساهم مباشرة في تحديد شكل الرّواية كأن تكون شخصيّة الراوي في الرّواية تشبه الشخصيّة الرّئيسيّة، أو هي من الشخصيّات الرّئيسيّة، وقد يكون دورها إذّاك ثنائيا مزدوجا، إذ تضطلع بالدّور الرّئيسي في الرّواية على مستوى الأحداث، وتساهم بطريقة غير مباشرة في تحديد ذلك الشكل، فتكون بذلك ضميرا عليما بما يحدث في الرواية أو ألاّ تتدخل تدخّلا مباشرا في مسار الشخصيات وفي تطوّراتها وفي ما تضطلع به. وهي في مهمّتها تلك لاتعوّض بالضرورة كاتب الرواية، وإنما قد تعبّر عن بعض أفكاره ومواقفه، أو عن بعض وجوهه أثناء تجسّمها الإبداعيّ أو تجلّيها في النصّ عارية أو مقنعة أو أثناء تدخّلاتها لتغيير بعض المواقف أو تعديلها أو تحويلها.

وقد تتوازي علاقة الرّاوي في الرّواية العربيّة بالشخصيّة مع علاقة الكاتب بالقارئ فيخاطب الرّاوي الشخصيّة كما لو كان الرّوائي يخاطب القارئ.

ويبدو أنّ الرّواية العربيّة، وإلى حدود ستّينات القرن العشرين، كانت منشدّة إن كليا وإن نسبيا إلى بطلها، وإلى شخصياتها الرئيسية، إذ لن تتبدّل صورة البطل فيها، سواء على مستوى رسم ملامحه، أو على مستوى العلاقة التي تربطه بالواقع، أو على مستوى الدّور الذي يلعبه فيها، إلاّ بداية من السّتينات، وستتخذ أبعادا مختلفة، لا حصر لها. فهي ولئن كانت تذكّرنا في تغيّراتها، بما حصل في الرواية الجديدة من تغيّر،

انما تندرج ضمن التطوّر الفني الذي شهدته الرّواية العربيّة، والذي كان بصورة أو بـأخرى انعكاسا لتطوّرها المضموني، ولتطوّر الرؤى والمحاولات النظرية النقدية التـي تـستند إليهـا. فلئن ذهب آلان روب غرييـه إلى أن الرّوايـة التقليديـة «آيلـة للـسقوط. فقـد تخـلّى عنهـا سندها الكبير البطل، فإن لم تتماسك من جديـد فـذلك لأن حياتهـا كانـت مرتبطـة بحيـاة مجتمع انتهى تماما الآن...»([1]) غير أننا نذهب إلى أن الرّواية العربية وبداية من الـستينات لن يتخلّى عنها بطلها تخلّيا كليا، وإنما سيعاد تشكيله وتجـسيم مـا يـضطلع بـه، والتمثيـل للخلفية الفكرية والفلسفية أو الثقافيـة والفنيـة التـي يمثلهـا. كـما أن تمظهـره في الروايـة سيزيد في التعقّد باعتبار أن الوظائف التي يقوم بها في الرّواية لن تتأسس على التقابل بـل عـلى الازدواجيـة والالتبـاس بمواضـعات العـصر وبالمواضـعات الفكريـة والثقافيـة لكاتـب الرّواية. فبطل الرّواية العربيـة سـيخرج وبدايـة مـن الـستينات مـن الـتّردي في الواقـع إلى التمثيل الرّمزي، بما أنه هو نفسه سيغدو رمزا من الرموز الفنية والأدبية، أو البطل المناضل من أجل استرداد حقوقـه الـسياسية والاجتماعيـة والفكريـة، أو اسـترداد المقوّمــات التــي سلبـت منـه أو سلب منها كيانه. أو لنقل إن صورة البطل في الروايـة العربيـة قـد تخلـت عن أنموذجيتها، لتتشكل وفق عدد لا يحصى مـن الـنماذج فهـي أقـرب إلى الـذات الكاتبـة وإلى هواجسها منها إلى تمثل تمظهرها في الرصيد الروائي العربي.

---

[1] - آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، دار المعارف، القاهرة، ص ص 37 - 36.

فكما يدل عليه مولد البطل الأسطوري بما أنّه ثمرة جماع يتمّ بين إله وآدمية، أو بين إلهة وآدميّ، فهو يرمز إلى اتحاد القوى السّماويّة بالقوى الأرضيّة. وهو بسبب طبيعة ذلك الجماع أو الاتّحاد لا يتصف بالخلود الإلهي، بالرّغم من أنّ ما يقوم به أو ما يقدم عليه من الأعمال الخارقة يدلّ على تميّزه وعلى تفوّقه على كلّ الآدميين، حتّى موته، فهو، وبعبارة أخرى إله تردّى عن ألوهيته أو هو آدميّ سما إلى مستوى الألوهيّة. غير أنّ بعض الأبطال الأسطوريين قادرون على السّعي إلى الخلود مثل «هرقل» Héraclès، وبوليكس Pollux. وهم قادرون على الانبعاث من قبورهم لحماية المدينة الّتي تكفّلوا بحمايتها من العدوّ. ويمثّل هرقل أنموذجا بالنّسبة إلى هؤلاء الأبطال.

أما عند المصريين القدامى فيبدو أنّ طقوسيّة البطل نادرة جدّا، بما أنّهم يؤلّهون ملوكهم لأصل انتمائهم إلى مؤسس المدينة أو المملكة. على أنّ بعض الوزراء أو المهندسين المعماريين لديهم قد تحصّلوا بعد موتهم على التّشريفات الإلهيّة بأن بنوا لهم معابد. وتروي المعتقدات أثناء الغزو الرّوماني أنّ غرق انتينوس في نهر النّيل سبيل من سبل الالتحاق بدائرة الآلهة. فأنتينوس المحبّب لهدريان والّذي لقي حتفه غرقا في النيل ألّه بأن بنيت مدينة على الضّفة التي ألقى إليها النّيل بجثّته.

فالبطل يرمز إلى السّموّ والاندفاع والتّطوّر، وإلى الصّراع الرّوحي والنّفسي الّذي قد يتجسّم في الصّراع ومقاومة الشرور والفساد

كما يرمز البطل إلى الشمس والنّور وإلى الدّفء الّذي هو انتصار على الذّات وعلى عوالمها القاتمة والمظلمة.

إشكاليات البطولة

إذا ما عدنا إلى المجموعات البشرية، سواء في الأزمنة القديمة، الغابرة والسّحيقة، أو في الأزمنة الحديثة، لاحظنا أن تلك المجموعات على اختلاف الحضارات التي تنتمي إليها، وعلى اختلاف لغاتها، ورصيدها الفكري والثقافي، إنّما هي تفرد مجموعة من الشّخصيات بالتميّز والمهارة والذكاء والعبقرية، والشجاعة والمقدّرة لتجعلهم متفوّقين على سائر الناس.

و«إذا كان السّاحر والشّاعر والملك والكاهن والسّيّد أبرز تلك الشّخصيات المتبوّئة للزّعامة الرّوحيّة والدينية والدنيويّة والمعنويّة فإنّ وجدان الجماعة خلق إلى جانب هؤلاء، ما لا يقلّ عنهم شأوا، بما يحمله من صفات كل واحد منهم، وما يأتيه من أعمال خارقة في عهود الحياة الأولى ليعدّ شخصا مقدّسا. بل لقد كانوا يظنّونه أحيانا من سلالة الآلهة«([1])

---

[1] - أحمد اسماعيل النّعيمي، الأسطورة في الشّعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، ط. I، 1995، ص. 125 .

و«لعلّ كلكماش أبرز بطل عرفته حضارات العالم القديمة. فهو (بطل مؤلّه) من جهة النسب. «فأمه الإلهة ننسون، ولذلك كان ثلثا تكوينه الجسماني إلها. والثلث الآخر بشرا«([1])

وفي اسم «كلكامش» إشارة إلى عدّة معان ودلالات ورموز. فهو في الآن ذاته «بطل الشّمس» وهو «المحارب الذي يسير في المقدّمة». وهي المعاني والدّلالات التي لا تكاد تخلو منها أسطورة، أو حكاية، أو سيرة من سير الأبطال القدامى. وإنّها لتذهب حدّ التقديس، وحدّ التأليه بالنّسبة إلى الأبطال الأسطوريين، إذ يتميّز هؤلاء بقدسية المولد أو بالألوهيّه. وهو ما يفسّر ما تذهب إليه بعض الأساطير القديمة من أن الأبطال قدموا من فضاءات خارجية، أو هم تجسيم خارق لبعض الظواهر الطبيعية كالشمس أو العاصفة...

وما يلفت الانتباه حقّا أن تكون لفظة «بطل» ولفظة «بطولة» في اللّغة العربيّة مشتقّة من مادّة بطل. وبَطَلَ الشّيء يبْطُل بطْلا وبُطُولا وبطلانا: ذهَبَ ضياعًا وخُسْرا. ويقال ذهبَ دمُه بُطْلاً أيْ هَدَرًا. وبَطِل في حديثه بطالة وأبطَلَ: هزَلَ. والاسم البَطَلُ. والباطِل نقيض الحقّ، والجمع أباطيل. وأبطل: جاء بالباطل؛ والبطلة: السّحرة وقد جاء في الحديث: لا تستطيعه البطلَةُ، أي السّحرةُ. والتبطُّلُ: فعل البطالة وهو

---

[1] - المرجع نفسه د. سامي سعيد الأحمد، كلكامش، مطابع دار الشؤون الثقافية العامّة، سلسلة نوابغ الفكر العربي، بغداد، 1990.

اتّباع الـلـهو والجهالة وقالوا بينهم: أبطولَـةٌ يتبطّلـون بهـا ويقولونهـا ويتـداولونها. وقولـه تعالى: «وما يبدئ الباطل وما يُعيدُ». والباطل هنا «إبليس» ذو الباطل أو صاحب الباطـل. وفي حديث الأسود بن سريع: كنت أنشد النبيّ صلّى الـلـه عليـه وسـلّم، فلـما دخـل عمـر قال: أسكت إن عُمَر لايحبّ الباطل، قال ابن الأثير:» دخـل عمـر قـال: أسـكت إن عمـر لا يحبّ الباطل: «أراد بالباطل صناعة الـشعر، واتخـاذه كـسبا بالمـدح والـذّمّ، فأمّـا مـا كـان ينشده النبيّ، فليس من ذلك ولكنه خاف أن لا يفـرق الأسـود بينـه وبـين سـائره، فأعلمـه ذلك.

والبطل: الشّجاع. ورجل بطل: بيّن البطالة والبطولة: فهو شجاع تبطل جراحته فـلا يكترث لها. وقيل: إنّما سمّي بطلا لأنّه يبطل العظام بسيفه فيبهرجها، وقيل هو الّذي تبطل عنده دماء الأقران، فلا يدرك عنده تأثر من قوم أبطال. وبطل بالضمّ، يبطل بطولة وبطالة أي صار شجاعا. وجعله أبو عبيد من المصادر الّتي لا أفعال لها. وبطل الأجير بالفتح يبطـل بطالة: أي تعطل فهو بطال([1]).

وتعود لفظـة بطـل، بالفرنـسية héros إلى الأصـل اللاّتينـي «heros» الّـذي يعـود بدوره إلى اللّغة الاغريقية. وهي لفظة متداولة ومتردّدة في الميثولوجيـا الإغريقيـة القديمـة والغابرة، وتعني نصف الإله. ومن الأبطال الأسطوريين «هرقل» المنتصر على أنتي Antee.

---

[1]- أنظر مادّة «بطل» بلسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيرت، ط.I، 1988.

وتعني اللفظة ذاتها «شخصيّة خرافيّة» تتّسم بالشّجاعة وبالإقدام على الأعمال الجسيمة والخارقة. ولكلّ حضارة رصيدها الخرافي وأبطالها الخرافيّون.

وتعني اللّفظة الفرنسيّة شخصيّة متميّزة ببسالتها في القتال والحرب. وهي مرادفة للمقاتل أو المحارب المنتصر، وترتبط بالعديد من المعاني الأخرى كالنّضال، والصّراع والمغامرة، والمخاطرة وتعني الفرد المنتصر الّذي يستحقّ الاحترام والتقدير، والذي يتصف بالقوّة والذّكاء والتّضحية في سبيل الآخر عموما، وفي سبيل الضّعفاء بالخصوص.

لكنّ البطولة لا تجسّم في المعارك فقط، إذ للعقيدة أبطالها، كما للعلم أبطاله.

وتطلق البطولة كذلك على الشّخصية الأدبية، أي على تلك التي يصوّرها أثر من الآثار الأدبيّة سواء كان قصة أم أقصوصة، أم رواية أم شريطا سينمائيا، أم رسوما متحرّكة... وقد يكون البطل ملحميّا أو تراجيديا. وإنه ليعبّر عن اتجاه من الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية فيكون بذلك رومانسيا، أو واقعيا، أو رمزيّا أو وجوديّا... وإنه ليحمل قيم ذلك الاتجاه ويلتزم بمبادئه. وقد تكون صفة البطولة وقتية مرتبطة بحالة من الحالات، أو بحدث من الأحداث. وهي بذلك من الصفات المتحوّلة وغير الثابتة.

«فالبطل إذا هو أن يكون شخصية أسطورية من سلالة إلهية كما في المعتقدات والدّيانات الوثنية، تتّصف بقوّة خارقة ومهارة فائقة تميّزانها عن بقية البشر، كما هو «أخيل» في الأساطير الاغريقية القديمة. وقد يكون البطل محاربا شهيرا أو إنسانا يعجب به النّاس لما له من مآثر ومكرمات، وذلك مثل عنترة عند العرب، ورولاند الّذي كان أحبّ فرسان الامبراطور شارلمان إليه، وإمّا أن يكون ذلك الشخص الّذي يلعب دورا رئيسيّا في القصّة أو المسرحية، وتنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القرّاء أو النظّارة دون غيره من الشّخصيات. وقد يكون صراع الرواية أو المسرحيّة بين هذه الشخصية وشخصيّة أخرى تتّسم بصفات ينفر منها القراء أو النظّارة، أو يدور الصراع داخل نفس البطل أو يدور بينه وبين الأقدار، كما هي الحال في المأساة اليونانيّة«([1]).

أما البطل المزيّف أو الزائف أو الضديد وهو ما يعبّر عنه بالفرنسيّة بـ anti-héros، فهو شخصيّة رئيسيّة في القصّة تمثّل بطلا مجرّدا من صفات البطولة، يتميّز عادة بدناءة النّفس والجبن وعدم تقيّده بالمثل العليا، عن وعي أو عن غير وعي. وهذه الشخصيّة أصبحت شائعة في الأدب القصصي بفرنسا، وانجلترا بعد الحرب العالمية الثّانية،

[1] - مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص. 78.

وهي شخصيّة يراد بها أن تكون رمزا لأساليب النجاح في العالم الحديث. ومن أهمّ هذه الشخصيات تشارلس لملي Charles Lumley في رواية «أسرع في النزولHarry on down »، لجون وين John Wain. وبطل رواية جم المحظوظ Lucky Jim لكنزلي إيمز: Kingsley Amis"([1]).

غير أنه، ومن أهمّ معاني البطولة بصورة عامّة أن يكون البطل معبّرا عن ضمير الجماعة محققا في الواقع أو في الخيال لطموحاتها وأحلامها. وهو في الآن ذاته إفراز لجملة من المواضعات والحيثيات التاريخيّة التي تجعل صورة البطل تعبّر عن وعي جماعي سائد، وعن نظام مجسّد لذلك الوعي.

ويزخر شعر الملاحم بالبطولات وبسير الأبطال، إذ يتميّز بطل الملحمة بقدرات خارقة تقرّبه من الآلهة أو ترفعه إلى مراتبها، فإذا هو مساعد لها أو محقق لمشيئتها.

لكن البطولة مهما كانت خياليّة أم واقعية فهي تنبني على الصّراع ولقد اختلفت الآراء حول ذلك الصّراع في علاقته بمفهوم البطولة لدى العرب، إذ رأى وبالأخصّ المستشرقون، أن البطولة في لأدب العربي، وفي الشعر العربي قبل الاسلام، لا تستمدّ من أساطيرهم وخيالهم، بقدر ما تستمدّ من واقعهم. وهي فكرة خطيرة بما أنّها تقلّل من شأن المخيلة

---

[1] - المصدر نفسه.

العربيّة ومن دورها الإبداعي، غير أن تلك الفكرة متناقضة في صميمها، لأنها تارة تنفي الرصيد الاسطوري والطاقة الأسطورية والخيالية التي تحرّك الكتابة الابداعية العربية في رسم ملامح أبطالها، وهي من جهة أخرى تزعم أن بعض أبطال العرب مثل عنترة العبسيّ لا وجود لهم إلاّ في المخيّلة العربيّة. وهو موقف متبدّل ومتغيّر وفق ما ترمي إليه المقاربة.

كما أنّ الملحمة باعتبارها قصّة شعريّة طويلة تتطلّب مقدرة خاصّة على نظم الشعر أو فحولة لا يتّصف بها إلاّ من ترسّخت أقدامهم في ذلك الفنّ. ثمّ إنّ اهتمامها البالغ أو المبالغ فيه بالبطولة والبطولية واعتمادها على التهويل عامّة، وعلى التهويل في الوصف بالخصوص ممّا قد يساهم في رسم خطية الزّمن. بينما يبقى الزّمن في الرّواية زمنا حادثا يتصف بالحركية والتغاير.

ويطلق النقاد والدّارسون على الرّواية نعوتا فضفاضة شتّى، قد لا تدلّ دلالة واضحة، لكنها تشي بالعلاقة التأثّريّة القائمة بين الرّواية والقارئ، وهي علاقة قد تكون ذاتية محضة، وقد تعلّل تعليلا موضوعيًا. ومن تلك النعوت: «الرّواية الكبيرة» والرواية الجميلة«، أو «العجيبة» أو «السّاخرة».

وتساهم اللّغة في جمالية الرّواية، وتتوسّل تلك اللّغة بالبلاغة والصّور الشعرية، وبكلّ أساليب التّعبير الفنيّة لتخرج الرّواية من مستوى الخطاب المألوف إلى مستوى الخطاب الأدبي الفنّي. إنّ لغة الرّواية تميل

إلى الوصف والتصوير الشعري حتى أنّ كبار الرّوائيين لم يعرفوا فقط بمضمون رواياتهم وبعبقريّة خيالهم، ولكن كذلك بلغتهم الروائيّة، التي قد تصبح بالنّسبة إلى تجربتهم السّرديّة أنموذجا، أو مثالا يحتذى. بل تحاول اللّغة الروائية الخروج عن اللّغة العلمية والأكاديمية، وهي بذلك تساهم في تطوّر الكتابة الأدبيّة عموما. فلغة الرواية هي النثر المتّسم بالشعريّة. وهي كما ينعتها عبد الملك مرتاض في كتابه: «في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السّرد» شعارها الخطّ المنحني، بالنّسبة إلى النثر الذي تمثّل لغته الخطّ المستقيم([1]).

لكنّ البحث في جمالية الكتابة في الرّواية، لا يقف عند حدود جمالية لغتها بل يتجاوزها إلى مجالات أوسع وأشمل وأكثر تعدّدا. أوّلا بالنّهل من كلّ الأجناس الأدبيّة الأخرى، وثانيا بمحاولة تجسيم المباحث الجمالية في كلّ مقوّم من مقوّماتها باعتبار جمالية المكان والزّمان، وجمالية الشّخصية والحدث، على أن من أهمّ مظاهر الجمالية في الرّواية، العناية بالمستجدّات الحادثة في كلّ مجالات الإبداع والابتكار كما في المجالات العلميّة والمعرفيّة.

الشخصيّة الرّوائيّة

تحتل الشّخصيّة في الشّعريّة الأرسطيّة مرتبة ثانوية، أو لنقل هي من العناصر الثانويّة، غير أن مفهوم الشخصية يرتبط ارتباطا وثيقا

---

[1] - عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص. 12.

ووظائفيّا بالفعل، بينما ترتبط سيماتها بالحكاية الخرافية. ولقد تبلـور المتـصوّر الأرسـطيّ فيما بعد، في مختلف الكتابات السّردية فاتّبعه الكتـاب والنّقـاد والدّارسـون الكلاسـيكيون. غـير أن عنـصر الشخـصية مـا فتـئ يتطـوّر ويتكثّـف باتخـاذ عـدد مـن الـدلات والرّمـوز والايحاءات، التي أوحت بها وأضفتها عليها استعمالاتها الإبداعيّة المنوّعة. فهـي، وبعـد مـا كانت تدلّ على مجرّد العمل والفعل، صارت تدل على البعد النفسي وعلى الكيان والامتلاء. وهي بذلك استطاعت أن تتطوّر من مجرّد الاكتفاء بالقيام بالفعل باعتبارهـا كانـت تابعـة لـذلك الفعـل، منوطـة بعهدتـه وبمنزلتـه في الروايـة، إلى أن أصـبحت كائنـا لـه مكوّناتـه وخصائصه ومقوّماته، وطرق رسمه، وأبعاده ورمزيّته ودلالاته سواء كانت الشخصية تقـوم بتلك الأعمال أو لا تقوم بها. ولقد هيمن عنصر الشخصيّة على الرّواية البورجوازية في عدد من الرّوايات العالمية الشهيرة، وفي فترات هامّة من فترات تبلور تلك الرّواية، كـما تجـسّمها بعض الروايات تجسيما مغريـا، إذ كانـت تلـح عـلى إظهارهـا وابرازهـا بالتأكيـد عـلى خصالها، أو على الخصائص المميّزة لها مثل الـصّدق والـشجاعة والبـأس والـصلابة كـما يتجلّى ذلـك مـثلا في روايـة «الحـرب والـسلم» للـروائي والحكـائي، والكاتـب المأسـاوي تولستوي (1) (1828 - 1910) Leon Tolstoï لقد كان تولستـوي منذ صغـر سنــه واعيـا انتمـاءه إلى طبقـة النّبـلاء، وهو الذي تيتّم صغيرا فربّته عمته والخدم الأجانب مع إخوته في ممتلكات الأسرة الشاسعة. وقد التحق بجامعة كزان Kazan التي تخـرّج

منها بلا شهادات. وقد تأثر بالفرنسي جون جاك روسّو، بينما كان مستخفًا تملأ حياته الفوضى. وفي 1851 تطوّع في حرب القوقاز لأنه كان يريد أن يوجد معنى لحياته. وفي 1852 ظهرت أقصوصته الأولى «طفولة». فاشتهر تولستوي بسرعة مذهلة، ثمّ وفي 1854 كتب «مراهقة«، وفي 1855، «شباب» مشكّلا بذلك ثلاثية سيرته الذاتية. وسافر تولستوي إلى فرنسا وسويسرا وإيطاليا وألمانيا وسنة 1869 كتب «الحرب والسلم« وهي الرّواية التي تتخذ الحروب ضد نابلوليون من 1805 إلى 1812 إطارا لها. فالشخصية الرّوائية، ومن خلال مختلف التطوّرات التي عرفتها، ومن خلال التبلورات الفنية المشكّلة لمفهومها، تخلّت عن مرتبتها الثانوية، إذ كانت تعتبر مجرّد ملحق بالفعل، لتصبح جوهرا ومتصوّرا فنيا مقصودا في حدّ ذاته.

ولقد أنكر التّحليل البنيوي على الشخصيّة أبعادها النّفسية، كما أنكر عليها اعتبارها جوهرا وكيانا مستقلّ التفكير والعاطفة والإحساس. بل إنه لم يعر اهتماما كبيرا لذلك الاعتبار، حتّى في حالات تصنيفها.[1] وهو ما جعل بعض المهتمين بالظّاهرة القصصيّة ينكرون الدّور الهامّ الّذي تلعبه الشّخصيّة في التّشكيل القصصي، باعتبارها المشكّلة الأولى

[1] - ذهب تودوروف على سبيل المثال إلى أنّ توماشفسكي قد أنكر على الشخصيّة أيّ أهميّة سرديّة. ثم خفّت من حدّة هذه النظرة فيما بعد. (أنظر، رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر. منذر عيّاشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سورية، 1993، ص. 63.

للأسلوب السّردي. أو لنقل إن ذلك الإنكار قد بلغ أوجه مع بلوغ التحليل البنيوي ذروتـه، ثم سيقع التخلّي عن ذلك التّصوّر بما أنّـه مـا عـاد يقنـع بغاياتـه، كـما أنـه مـا عـاد يقنـع بالمقاربة الأحادية لعنصر الشخصيّة. وهو ما نـزع إليـه فلاديمـير بـروب في اعتبـاره لعـنصر الشخصيّة وتحليله لها، إذ اقتصر على وظائفها، في علاقاتها بوحدة الأفعال، تلك الّتي تهبهـا القصّة للشخصيات (واهب الأشياء السّحريّة، مساعد، شرير، إلى آخره)([1]) .

لكن سواء وقع تناول محور الشخصية من زاوية نظر بنيويّـة أم لا، فهـي، وبغـضّ النظر عن تقديرها، فـإن تموقعهـا في السّرد مـا فتـئ يطـرح مـا لا يـحصى مـن الإشـكاليات والإشكالات، التي قد يحجم عنها البعض، والتي قد يوغل البعض الآخـر في تحليلهـا. بمـا أن المسألة الأساسيّة لا تكمـن في تحويلهـا إلى أنمـوذج بسـيط أم معقـد، بقـدر مـا تكمـن في مستندات تشكيلها وتصويرها ورسمها، بما أن تلك المستندات قد تكون فلسفية فكريـة، أو ذهنية، أو فنية ترتبط باتجاه فني وأدبيّ دقيق ومخصوص، أو تكون ذات أبعـاد اجتماعيـة وسياسيّة، أو ذات أبعاد جماليـة فاتنـة وخارقـة وسـحريّة، أو مذهلـة تبحـث عـن تطـوير الأساليب الأدبيّة في الكتابة القصصية عموما، وفي الكتابة الرّوائية بالخصوص.

فالشخصيات، من جهة أولى وبغضّ النظر عن الإسـم الّـذي نسـميها بــه: دراميّــة، شخصــيّة عــاملا، تشــكل مخطّطــا ضروريّــا للوصــف. وإن

---

[1]- المرجع نفسه.

«الأفعال المرويّة لتتوقف - ما إن تصبح خارجة عن أن تكون مدركة. ويمكننا أن نقـول إنـه ليس ثمّة قصّة واحدة في العالم من غير شخصيّات، أو على الأقلّ من غير فواعل»([1]) أو لنقل إنّ مختلف الهجومات والتهجّمات على الشخصيّة سواء كانت عنـصرا أو محـورا أو مقوّمـا، وسواء سمّيت بالشخصيّة أو العامل، فهي لا تبحث، من خلال ما تقوم به أو ما تنجزه نصّا مبدعا أو تنظيرا، عن هدم الشخصية بقدر ما تبحث عن التّغيير، وتطوير المواقف والـرؤى، وبالأخصّ الرّؤى الفنية إزاءها، وإزاء طـرق رسـمها، أوّلا لأنّهـا، وكـما ذهـب إلى ذلـك جـلّ المهتمـين بهـا يـستحيل هـدمها أو الـتخلّص منهـا، كـما أنّ هـؤلاء يبحثـون عن تطور مقوّمات بنائها الفنّي وعن تجريدها أو إفراغهـا مـن مماثلتهـا للواقـع، بإفراغهـا من مقوّمات الشّخصية، أو مـن الدّلالـة عـلى الـشّخص الـذي تلتـبس بـه، أو بتحـوير وظيفتها باعتبارها المسند إليه، أو العنصر الذي تتمحور حوله مجريات القصّ ومساره. وهو ما جعل عددا من الرّوائيين يحاولون بناء رواياتهم، على عدد من المقوّمات الفنية التـي تحـاول الـتخلّص مـن الشخـصيّة عـلى غـرار مـا حـدث في روايـة «مـآس» (Drames) للكاتـب والـرّوائي فيليـب سوليـرس 1936) (Philippe Sollers([2]).

---

[1] - المرجع نفسه، ص 64

[2] - فيليب سولرس، هو كاتب وروائي فرنسي ولد ببوردو سنة 1936، حيث زاول دراسته. ثـم انتقـل منـذ 1953 إلى باريس. وفي 1957 أصدر أوّل أقصوصة لـه في سلـسلة: «أكتـب» التـي كـان يـديرها جـون كاريول. وقد خصص له مورياك وأراغون فصلا يتحدث عن روايته الأولى التـي تحمـل عنـوان: «عزلـة غريبة» (1959) (Une curieuse solitude).

بل إن مختلف تلك المحاولات في تجنّبها الشخصية في معنى المسند إليه، قد حافظت بطريقة أو بأخرى على ذلك المعنى، دون أن يكون المسند إليه مجسّما في عنصر الشّخصيّة، ودون أن يكون الكلام تابعا له، بما أنه «هو الذي سيصبح تابعا للكلام».

وقد تقدّم الشخصيّة في الرّواية تقديما مادّيا من خلال ما يضفيه عليها مبدعها من أوصاف وخصال ونعوت تحدّد جنسها وعمرها، وانتماءها الاجتماعي بتحديد طبقتها، كما تحدّد ملامحها المادّية. وقد يتغاير ذلك التقديم بتغاير الأجناس القصصية الّتي يرد فيها.

يقول الطيّب صالح في مستهلّ روايته الشهيرة: «موسم الهجرة إلى الشمال«: فجأة تذكّرت وجها رأيته بين المستقبلين لم أعرفه. سألتهم عنه، ووصفته لهم، رجل ربعة القامة، في نحو الخمسين أو يزيد قليلا، شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد، رجل وسيم.

وقال أبي: «هذا مصطفى».

مصطفى من؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد؟

وقال أبي: إنّ مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوّج بنت محمود، رجلا في حاله، لا يعلمون عنه الكثير»([1])

فأن يشرع الطيب صالح في رواية حكاية مصطفى سعيد عن طريق الراوي الأول الذي سيبادر إلى تضمين تلك الحكاية في حكايته، فذلك يعني أنّه سيشرع في تحليل مختلف الأوصاف والنّعوت الّتى أضفاها على بطله. بل إنّ ما سيجرى في الرّواية إنما يعود بطريقة أو بأخرى إما بالتفكيك أو بالإيحاء أو بإعادة النظر والمراجعة إلى تلك الأوصاف والتحاليل، على أن بعضها قد يبقى دون تفكيك ومراجعة، بما أنه يكتفي بمجرّد الوصفية، دون أن يتطوّر إلى مستوى الحبكة l'inrigue. فبعض الأوصاف التي يضفيها الكاتب، أو الراوي أو حتى الشخصيّة على شخصيّة أخرى قد تكون بمجرّد غاية الوصف المادي أو تحديد الانتماء الاجتماعيّ، لأنّ وظائفها سرعان ما تتوقف، وهي بذلك لا تهمّ تطوّر الشخصية التي تصفها الرّواية، كما لا تهمّ مستقبلها أو ما سيحدث لها. وبما أنّها لا تنخرط في حركة القصّ فهي تبقى خارجه. على أنّ بعض الأوصاف الأخرى لا يمكن تناسيها أو إغفالها، كما لا يمكن إهمالها أو تركها خارج حركة القصّ إذ تبدو حيّة، متغايرة، وفاعلة في الحركة القصصية وفي توجيهها الوجهة التي اختارها صاحبها.

---

[1]- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، تقديم توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979، ص 30.

تطوّر الحوار في الرواية العربيّة

الحوار هو الكلام المتبادل بين شخصين، أو بين عدد من الشخوص سواء كان في الحياة العادية، أو في أعمال إبداعيّة تمثيلية كالمسرح والقصّة بكلّ أنواعها، أو في السّينما. فهو الأداة أو الوسيلة أو الطريقة التي يجعل الكاتب أو المؤلف أو المخرج شخصياته تتكلّم وتعبّر عن أفكارها أو آرائها أو مواقفها، أو عما تطلبه أو تنشده أو تحلم به... فالحوار شكل من أشكال الخطاب، أو التخاطب. والحوار هو شكل من أشكال الاعلام، والإخبار والدّعاية... وإنه ليتخذ من التّشكلات ما لا يحصى، خاصّة اليوم، إذ ارتبط الحوار في تجسّماته ووظائفه، ونجاعته،.... بتقنيات اعلامية متطوّرة، فما عاد يفترض بالضرورة التحاور بين شخصين حقيقيين، إذ قد يكون بين شخص حقيقي وشخص افتراضي، أو بين شخوص افتراضيين.

وفي العربيّة أحار عليه جوابه: ردّه. وأحرت له جوابا وما أحار بكلمة، والإسم من المحاورة والحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة: المجاوبة. والتّحاور التّجاوب».([1])

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج III، دار احياء التراث العربي، بيروت، 1988.

والحوار في القصّ هو وسيلة وطريقة تنقل الأقوال وتحكيها، أو ترويها على سبيل الإيهام، أو على سبيل الحقيقة، وهي أقوال متخيّلة ومبتدعة من خلال الكتابة والإنشاء. وهي، ولئن حاولت الإيهام بالواقع، ومحاكاته، فهي مختلفة عنه اختلافا جوهريّا. ويحتلّ الحوار مرتبة رئيسيّة ضمن الأدوات القصصية. ويعدّه بعضهم ثالث تلك الأدوات بعد السّرد والوصف.

ويعرّف الحوار من زاويتين أساسيتين: أولا باعتباره لا يتعلّق بالأدب، أو باعتباره خارجا عنه، وثانيا باعتباره شكلا من أشكال الكتابة الإبداعية عموما. وإنه ليعسر حدّ الحوار أو تعريفه تعريفا كافيا شافيا يأخذ بعين الاعتبار مختلف الخصائص التّي تخصّه، ومختلف المواضعات الفنّية الّتي تحفّ به.

وللحوار باعتباره مقوّما من مقوّمات الكتابة الأدبيّة ما لا يحدّ من الأشكال والتشكلات التي تتفرّع في مستوى أوّل، بتفرّع الأشكال الأدبية والفنية التي قد تستأثر الرّواية من ضمنها بأهمّ ما قد يسم ذلك الحوار. ويرتبط الحوار بالحديث والمحاورة والنقاش،... فهو من صميم الأدب، وإنّه ليفيض عنه، إلى مختلف أساليب التواصل والخطاب. فالحوار قديم قدم الانسان، وقدم الأشكال التّعبيرية التي عرفها ذلك الإنسان، إذ لا يكاد يخلو شكل من تلك الأشكال من الحوار، فهو ملازم لقصّة الانسان، ولقصّة حياته ووجوده، فهو ملتبس بالأسطورة، وبالخرافة، والدين،

والسّحر، والحكاية، وبالخبر، وبالتاريخ، وبالسير، وبالمأثور الشّعبيّ والفولكلوري، وبكلّ ما يحفّ بحياة الإنسان ويحيط بها. ويرتبط الحوار بالفلسفة والتأمّل وبالمواقف الانسانية، وبالثقافة والمثاقفة، كحوار الحضارات والثقافات، أو حوار الشرق والغرب، لنقل إنّ الحوار هو التّعبير عن كلّ عمل إنسانيّ. وقد يكون الحوار في شكل محاورة للأشياء أو للطّبيعة، تماما كما يكون محاورة مع الآخر، وإنه ليكون بمعنى الحوار مع اللـه، وهو يعني إذّاك الصّلاة، أو الابتهال أو المناجاة. وقد يكون الحوار باللّغة في معناها الأول وقد يخرج عنها إلى عدّة أساليب وصيغ وأشكال تعبيرية أخرى، كالغناء والرّقص والإشارات والعلامات...

ويتّخذ الحوار باعتباره أسلوبا في الكتابة الأدبيّة خصائص وأبعادا جماليّة عدّة، من أهمّها البعد الشّعريّ. بل تتعدّد الطرق الفنّية في تشكيل الحوار في الأدب بتعدّد الأجناس الأدبيّة، وبمدى استخدام تلك الأجناس له.

ويضطلع الحوار في الرواية بوظيفة رئيسية، ويحتلّ مرتبة سامية فيها، حتى أن التجديد في الرواية يعتمد على الحوار ضمن ما يعتمد عليه من الوسائل والأساليب والمحاور، باعتبار أن ذلك الحوار مقوّم من المقومات الفنّية لكتابة الرّواية. ويرتبط الحوار أساسا في الرواية بكاتبها، لأن الكاتب هو المنشئ الأوّل لذلك الحوار، فهو الذي يشكله وفق رؤاه

الفنيـة الخاصـة في الكتابـة، ووفـق مقاصـد الرسـالة التـي يريـد تبليغهـا، والمقاصـد التـي تريد الشخصية الرّوائية التّعبير عنها. كما يختـزل الحـوار في مقوّماتـه اللّغويـة والبلاغيـة، والتعبيريّة عموما الرصيد الثقافي لذلك الكاتب وهو يعبّر عن مقدرته على الكتابة الرّوائيـة، وقد يدلّل على عبقريته في مجال تلك الكتابة، وينقسم الحوار في الرّوايـة قـسمين كبـيرين: أولا باعتباره أداة من أدوات التواصل، وثانيا باعتبـاره وسـيلة ومقوّمـا فنّيـا مـن مقوّمـات الخطاب السّردي.

وللحوار علاقة بالشّخصية الرّوائية، إذ يعدّ طريقة من الطّرق الفنية في رسـم تلـك الشخصية، فقد يتوافق الحوار مع الرسم المادّي لتلك الشخصية وقـد يختـزل ذلـك الحـوار خصائص التيّار أو المذهب الذي تنتمي إليه الرواية، وإنـه ليحيـل بطريقـة أو أخـرى عـلى نوع الرواية؛ فالحوار يختلف من رواية المتشرّدين The picaresque novel، وتعني كلمـة Picaro بالاسبانية المتشرّد. وهو صنف من الروايات التي تروي حكايات المتشرّدين الاسبان في القـرن الـسادس عـشر. وتعـيش الشخـصيات الرئيـسية في هـذه الروايـات بالتـسوّل أو بالـسرقة ويتـسّم فيهـا الحـوار بالـسّخرية مـن العواطـف مثـل عاطفـة الحـبّ، وبالإثـارة والتساؤل عمّا ترسّب وتكرّس من عادات، ويوحي الحوار بانفتاح عقل الشخصيّة، وبنزعتها الفرديّة لما اكتسبته من تجربة عبر تنقلها الجغرافي.

أما في الرّواية الرسائلية The epistolary novel، وهي الرواية التي تشكل من خلال جملة من الرسائل التي تتبادلها شخصيات تلك الرّواية. فهي نوع من الروايات ازدهر في القرن الثامن عشر([1]). وهي روايات تشيد بأهميّة الرّسائل في المجتمع الانقليزي "عندما كانت الكتابة منتشرة بين النّاس المتعلمين، وكانت خدمات النقل بدائية جدّا بالقياسات الحديثة فلن نستغرب تأثر الرواية بشكل كبير بهذا الشكل من الاتصالات في تطوّرها المبكّر"([2]) .

ويتسم الحوار في هذه الروايات، وفي أشكاله التراسليّة برقة المزاج، وبالعمق، والحميمية، وبالحيوية، والتأثير والتأثر، والابتعاد عن الأساليب الجافة. ويرمي الحوار في هذه الروايات إلى كشف الذّات وإلى التأثير الدّرامي. كما قد يتضمّن الحوار بعض المواقف المتكلّفة. وبما أن الشخصيات تصبح شخصيات كاتبة في معظم حالات تعبيرها، فإن الحوار لديها يتسم بالباطنية فهو نوع من المونولوغ الدّرامي. ثمّ ولئن تقلص شكل هذه الروايات التراسليّة بعد القرن الثامن عشر، فلقد علّم هذا الشكل الروائي الروائيين استخدام الرسائل باعتبارها عنصرا من عناصر تنويع السّرد في الرواية.

[1]- من أشهر تلك الروايات روايتا «باميلا أو الفضيلة المكافأة» (1740)، «وكلاريسا هارلو» لـ (ساموبل ريتشاردسون)

[2]- جيريمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1996، ص. 23.

أما الحوار في الرواية التاريخية The historical novel، فيتسم بسمتين أو هو ينزع منزعين كبيرين، فهو من جهة يرتبط بأحداث شخصيات في سياق تاريخي دقيق ومحدّد، وهو من جهة ثانية يرتبط بشخصيات إما واقعية وإما خيالية. ويعتمد الحوار فيها على «محاولة الوفاء لما حدث» كما يعتمد على التفصيل الذي يرمي إلى الاقناع والبرهنة على التاريخ أو على ما جرى فيه. لكنه أيضا يعتمد على الاحساس الاحتمالي للتاريخ.

وفي الرواية الرّيفيّة أو ما يمكن تسمية بالرّواية الرّيفيّة The regional novel، بما أنّ مضمونها يكون ريفيّا أكثر ممّا هو مدني، فإن الحوار فيها يحمل مأثور الاقليم أو الرّيف الذي تدور أحداثها فيه، وهي قد تعتمد على بعض خصائص لغة ذلك الإقليم.

ولا تتأكّد تلك الخصائص من خلال رواية واحدة، ولكن من خلال جملة من الروايات، بما أن الكاتب الاقليمي يكتب عادة عددا من الروايات التي تدور أحداثها في إقليم واحد، أو في المقاطعة نفسها أو في المكان نفسه.

وفي الرواية الهجائية The satirical novel، وهي الرواية التي تمتدّ بتقليدها الهجائي إلى العصور القديمة، كما أنها الرواية، «التي تتعرّض إلى الرذائل المزعومة والسفاهات - سواء أكانت للأفراد أم

لجماعـات برمّتهـا».(([1]ومـن أشـهر هـذه الروايـات كتابـات جوناثـان سـويفت الهجائيـة وبالأخصّ «رحلات غاليفر»1762)). وقد طور مارك توين Mark Twain، 1910 - 1835)) الصّحفي، والرّوائي الأمريكي خاصّة في روايته «مغامرات هكليري فن» التقنيات الهجائيـة في الرّواية، خاصّة أنه جعل إطار الأحداث أكثر واقعيّة، إذ كان الراوي لديه بسيطا يسافر بـين أناس يختلفون عنه في الطبائع فيصفهم ببراءة يتجسم فيها هجاء المؤلف لطرائقهم.

ومـن خـصائص الحـوار في هـذه الروايـات جلـب الانتبـاه أكـثر مـن الاهـتمام بالشخصيات التي قد تكون قابلة للتـصديق. كـما يعـبّر عـن نـوع مـن الاسـتنقاص لـبعض المعتقدات، وهو يعتمد في ذلك عـلى الـسّخرية المـستندة إلى أفكـار مـسبّقة. كـما يتـصف الحوار أحيانا بالتحمّس، أو بالإصرار على ما هو مضحك وتافه.

فالحوار ما فتئ يتغيّر ويتطوّر بتطوّر وتغـير الأنـواع الرّوائيـة، وإنـه لـيصبح حـوارا مزدوجا يحيل على خلفيتين متساوقتين، في الرواية الواقعيّة التي تـشير إلى أنـاس حقيقيـين، وإلى أماكن وأحداث واقعية ولكن بشكل وبطرائق وأساليب فنية مقنعـة. غـير أن الأقنعـة المستخدمة في تلك الرواية لا تفيد التمويه بقدر ما تفيد الرجوع إلى الواقـع، لـذلك يـسهل فهم تلك الروايات، وفكّ رموزها باعطاء المفتاح الصحيح لها.

---

[1] - المرجع نفسه، ص. 26.

ومع رواية القضيّة، أو الرواية القضية التي تفترض طرح قضية معينة تثير جدلا وعددا من الأسئلة أو المساءلات التي قد لا تسهل الإجابة عنها، تهتمّ الرواية ببناء الوعي والفكر أو بالاصلاح الاجتماعي، أوبتصحيح ظلم أو خطأ ... أو إعادة نظر أو إعادة تقييم لمسألة من المسائل.

ويتأسّس الحوار في هذا النّوع من الرّوايات على عمق الفكرة، وعمق التجربة، وعلى الالمام بالواقع، وفضح ذلك الواقع، وفضح تناقضاته. ويتوسل الحوار في هذا النّوع من الرّوايات بالبعد الفلسفي، والاعتبار بالتّاريخ، وبالبعد الرّمزي، والذهني، على أن الاقناع بمقاصد الرّواية يختلف في وسائله، وفي تعلاّته، عن الاقناع في عدد من الرّوايات الأخرى. ولقد شهد هذا النوع من الروايات تطوّرات مختلفة طالت بنيتها وأدواتها الفنّية ومضامينها. ويذهب بعض من اهتمّ برواية القضيّة إلى أنّ الفكرة الأولى التي تبني عليها هذه الرّواية، هي فكرة بسيطة، ولئن صارت من خلال الالتباس بالأدوات الفنّية التي تعبّر عنها، معقّدة. ومن الأفكار الكبرى التي انشغلت بها هذه الرّواية، والتي ارتبطت بالإنسان وبالإنسانية عموما فكرة العبوديّة، وما يحف بتلك الفكرة من قضايا ومن مشاغل قد لا تسهل الإجابة عنها. ومن أشهر الروايات في هذا المجال رواية «كوخ العمّ توم» للرّوائية الأمريكية إليزبيث بيتشر ستو (Elizabeth Beecher Stowe (1811 - 1896 التي ألهمها قانون 1850 الذي يحتّم الاخبار عن العبيد الفارين، أو المارقين السلسلة

الشهيرة التي ظهرت 1851 بعنوان «كوخ العمّ توم». على أن شهرة هـذه الروايـة لم تـأتّ في الواقع من خصائصها وتقنياتها الأدبيّة بقدر ما هي متأتية من المواضعة التاريخيّة الّتـي كانت تعيشها الولايات المتّحدة وقد مزّقتها مسألة العبودية.

ويدفعنا البحث في خصائص الحوار وفي مختلف تغيّراته، وأبعـاده الفنيـة إلى نـوع آخر من الرّواية وهو مـا يـسمّى بالرّوايـة الـسّوداء أو بالرّوايـة القوطيّـة([1]) : Le roman noir / gothic novel ومصطلح الرّواية القوطيّـة قـد شـاع بـالأخصّ في الأدب الانقليـزي، وهو يعزى إلى الكاتب الانقليزي هوراس والپول1797 -1717) Horace Walpole)، وقـد دخل وليول البرلمان في 1714 ثم غادر الحياة السّياسية إلى نوع من الاعتزال ثم قام بعديـد الرّحلات إلى أروبا صحبة الشاعر توماس غـراي Thomas Gray وقـد ارتـبط مـع الـسّيدة ديفند التي تبادل معها العديد من الرّسائل. وكان من مبتكري نوع جديد مـن أنـواع الرّوايـة في انقلترا من خلال «قصر أوترنتو» 1764) The castle of Otranto)، والرّوايـة الـسّوداء أو الرّواية القوطيّة تتفق في بعض منازعهـا مـع المنـزع الرّومانـسي ومـع بعـض المعـاني الخاصّـة بالكتابة كمعنى الشاذ والغريب والمخيف. وهي معان تعود بجـذورها إلى القـرون الوسـطى.

[1]- يعود الفنّ القوطي إلى القرون الوسطى. وقد أطلقت لفظة القوطيـة أو القـوطيّ عـلى فنـون القـرون الوسطى، في بداية القرن السابع عشر(1615). والأسلوب القوطي يتنزل بين أسلوب الرّومـان وأسـلوب النهضة.

وتشبه شخصيات هذه الروايات بعض الشخصيات في الرّوايات أو أفلام الرعب الحديثة وإنها لتستند إلى خلفيات وإلى عواطف وأفكار مرتبطة بأجواء القرون الوسطى، حتى أنّ أحداثها تدور في قلاع وقصور وفضاءات موحشة وكئيبة، تتسم بالضّيق والسّريّة... وتكون شخصياتها عادة من النبلاء الأشرار، والظّالمين المستبدين الذين يميلون إلى القسوة والغلظة والتعذيب، أو من الذين يعانون من مركبات أو من الشعور بالذّنب، بل إنّ تلك الشخصيات هي من الأرواح المعذّبة.

لكن الرّواية القوطية أو الرّواية السّوداء لم تعمّر طويلا، بما أنّها ومنذ القرن التّاسع عشر صارت تعدّ من روايات الماضي. ويتلاءم الحوار في الرّواية القوطية مع طبيعتها، أو هو يشي ببعض خصائصها الفنية، وبخلفياتها، وإنه ليفصح عن أفكارها وعواطفها من خلال ما تفصح عنه الشخصيّات وقد يكون الحوار فيها الخيط الرّابط، بين العوالم التي تتحرّك فيها أو تضطلع فيها بالأحداث، والعوالم الباطنة القاتمة والمعتّمة، أو المعقّدة والمخيفة التي قد تفسّر سلوكها وميولاتها ومنازعها، ومركباتها. على أنّ ذلك الحوار يبدو في واقع الأمر حوارا مزدوجا، بما أنه يحاول أن يفتن القارئ من خلال لغته ورموزه وعواطفه الرّومانسيّة، ولكنه في الآن ذاته يوحي بطرق فنّية شتّى، بنوع من الغموض والقسوة اللّذين قد يناقضان أبعاده الرّومانسيّة. كما أنّ ذلك الحوار يجمع بين الكآبة والحزن والسّرّية والسّخرية، كما يتجلّى ذلك في

بعض نماذج تلك الرّواية مثل أعمال ميرڤين پيـك Mervyn Peake. وينهـل الحـوار في تلـك الرّواية من المأثور الشّعبي والفولكلوري.

أمّا الرواية النهر Le roman-fleuve، فتكون عادة في سلسلة مـن الرّوايـات حـول عائلة كبيرة، تركّز كلّ رواية منها على فروع مختلفة من العائلة.

الرواية العربيّة

في النّصف الثّاني من القرن العشرين

تعتبر الرّواية العربيّة من الأجناس الأدبية الكبرى التي ساهمت مساهمة فعّالة في تغيير مجرى الكتابة العربيّة الإبداعيّة، بل إن تلك الرّواية قد زاحمت الشعر حتى أنها افتكت منه المكانة المرموقة الأولى التي كان يحتلّها في التراث العربي القديم، منذ الجاهلية إلى حدود القرن التاسع عشر. ولقد سايرت تلك الرّواية منذ نشأتها إلى اليوم مختلف الحركات والنزعات والتيّارات، المطوّرة لمفهوم الأدب العربي الحديث والمحدّدة لأهم أشكاله ونماذجه حتى أننا صرنا اليوم نتحدّث عن مدارس قائمة الذات، لتلك الرواية، وعن نماذج متفرّدة في السّرد مثلها وجسّمها بعض مشاهير الروائيين العرب.

ولقد طرحت تلك الرواية على اختلاف أنواعها وألوانها، ما لا يحصى من القضايا الفكرية والاجتماعية والسّياسيّة والأدبية والفنيّة التي تهمّ البلدان العربيّة والتي يتخبّط فيها الإنسان العربي، وبالأخصّ المثقف العربيّ الذي كثيرا ما يكون الضّمير الواعي لتلك الرواية، سواء تخفي وراء شخصيّة الراوي، أو شخصية البطل باعتبارهما الشخصيتين المحوريتين، أو توزّع على مختلف الشخصيات الأخرى. بل إنّ إشكالية

الشخصيات المثقفة في هذه الرواية تختزل الاشكاليات المطروحة، وإنها لتنوب الكاتب أحيانا في الإدلاء بآرائها حول الشكل الفني الذي تروم التّأسيس له.

بل إن العوامل والرّؤى المساهمة في تطوير هذه الرّواية، منذ نشأتها وتبلورها في العقد الأوّل والثاني من القرن العشرين، متعدّدة ومتنوّعة ومعقّدة. وهي تعكس في تعقدها تعقّد مواضعة الإنسان العربي، حضاريا وثقافيا واجتماعيا وسياسيّا، على أن علاقة ذلك المثقف في تلك الرواية، ببيئته لم تكن علاقة توافق وتلاؤم وتطابق ومصالحة بعدما كانت علاقة انقطاع وقطيعة وانفصام ورفض وتمرّد، على أنّ الرواية هي ذاتها كانت تبحث عن المصالحة باعتبارها حلا هادفا، وباعتبارها مبتغى تلك المصالحة ومقصدها. فقد اتخذ الروائيون رواياتهم للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم ومكبوتاتهم، وحتّى يعيدوا وفق ما يطمحون إليه ويحلمون به بناء العالم وبناء الذّات.

لقد تبلورت الرّواية العربية تبلورات هامة، في مضمونها وشكلها، وأبعادها ومقاصدها وأهدافها، منذ نشأتها إلى حدود الحرب العالمية الثانية، من خلال ما عرفته من تطوّر وتجديد مع الرواية العربية الرومانسية، ولقد امتدّت هذه الرواية الرومانسية إلى سنة 1952، بل تواصل ظهور بعض الروايات الرومانسية بعيد تلك الفترة.

ولقد كان للحرب العالميّة الثانية انعكاسات عميقة على تلك الرواية، من حيث اتجاهاتها ومباحثها وعلاقاتها بالمجتمع والسّياسة، وبوضعية الانسان الفكرية والوجوديّة، على أن تلك الرواية قد تغيّرت تغيّرات جذرية في مطامحها المضمونية والفنية، وفي اتساع الرؤى، أو آفاق الكتابة فيها وفي إشكالات الثقافة، ومشاكل المثقفين، باعتبار أن المثقف العربي، قد غدا الشخصية المحوريّة في تلك الرّواية.

فبعيد الحرب العالمية الثانية بدأت الرواية الرّومانسية تفسح المجال لأنماط وألوان جديدة في الرّواية العربية. بل إن المعالجة الرّومانسية لقضايا المجتمع ولقضايا الانسان العربي صارت محدودة، وقاصرة في تناولاتها، خاصّة أن كتاب تلك الرواية الرومانسيّة قد اتجهوا في كتاباتهم اتجاهات غير محدّدة، وأحيانا مبهمة وغامضة، أو هي، ولئن كانت محدّدة أحيانا تنبثق من هواجسهم الخاصّة أو من بعض انتماءاتهم الاجتماعية والفكرية.

ولقد عرفت الرّواية العربية أولى تبلواتها وتجسمات مفاهيمها ومقولاتها من خلال الروايات التعليمية العربيّة التي رأت النور ما بين 1914 و1919 أي إبان سنوات الحرب العالمية الأولى وقبيلها. فكانت تلك المرحلة بمثابة الاستكشاف لعالم الرّواية، خاصّة أنّ الوسائل الفنية السرديّة المتنوّعة، لم يتمّ بعد ترسيخها وتطويرها، فكانت معظم تلك الروايات تعتمد على التّصوير والوصف، أو المذكّرات كما قد نجد في

رواية «صفحات من سفر الحياة» (1914) لمصطفى عبد الرّزاق، و«الاعتراف» أو «قصّة نفس» (1916) لعبد الرّحمان شكري، كما اعتمدت «الرسائل» فنّا من تلك الفنون كما في «خارج الحريم» (1917) لأمين الريحاي، على أنّ تلك الروايات رغم تردّد بعض الرّؤى السّرديّة فيها، تعدّ من النصوص الروائية المتطوّرة في مجال المبحث الروائي باعتبار طرائقها الفنّية والأسلوبية، ومدى تمثّلها لها، إذ تعدّ الرسائل والمذكّرات على سبيل المثال من الوسائل الفنية، المطوّرة للكتابة السّردية وللرّواية عموما([1]).

وتخوض كلّ هذه الرّوايات في إشكالية المثقف العربي، قصد التّعبير عمّا يختلج في نفسه من عواطف وأحاسيس، وما يعتمل في ذهنه من أفكار، قصد الخوض في ما يمرّ به من تجارب وتقلّبات وتناقضات. والأهمّ من ذلك أنّ كتاب هذه الرّوايات يحاولون تشكيل الوضعية الدرامية التي تعيشها الشّخصيات، وبالأخصّ الشخصيّة المثقفة تشكيلا قصصيّا، قد يخل أحيانا بمبدإ التوافق بين فكرة الرّواية وشكلها. لذلك انبنت كلّ تلك الروايات على مبدإ تحويل الفكرة إلى وضعيات سردية دراميّة، قد لا تنجز ما تبحث عن إنجازه رغم ما انبنت عليه من أفكار. وهو ما جعل بعض الدّارسين يسمونها بالفشل على مستوى بنائها

---

[1] - أنظر ويليك / وارين، نظرية الأدب، تر، محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، (د.ت.)، ص ص 272 – 289 .

الفنـي([1]). لكـن لـيس غريبـا أن يـؤثر هـاجس تبليـغ الفكـرة، التـي قـد تفـوق في عمقهـا واحتدامها ما يتوقّق الشكل إلى تبليغه، وبالأخص عندما تلتبس شخـصيات الروايـة التباسـا كبيرا، أو كليّا بشخصية كاتبها المفكّر، الذي قد يغرق في الفكرة والتفكير، وهي العلاقة التي سبق أن عبّر عنها الرّوائي والشاعر والصّحفي الانقليزي دنيـال دي فويـو Daniel Defoe (1660- 1731)).

وهذه الفكرة هي جدّ هامّة لأنها، منذ نشأة الرّواية العربيّة في منزعهـا التعليمـي، بدت واضحة التّأثير فيها، إذ ما فتئت تكبّل بنيتها بإخـضاعها لبنيـة ثنائيـة واضـحة، يرسـم الـرّاوي والبطـل خطوطهـا العريـضة، وتجـسّمها الخطـب والمـواعظ، والعـبر والـدّروس، في معانيها التّعليمية المتعدّدة والمختلفة.

ورغم هذه الخصائص والملامح العامّة والكبرى، فإنه يصعب تحديـد الأسـاليب والمقاصد والأهداف للمراحل الرّوائية التجريبية العربية الأولى، لما يـسيطر عليهـا مـن تردّد وحيرة، ولتعثر بعض مقوّماتها السّردية. ولقد نعتت تلك الفترة بالفترة التمهيدية، أو بفترة التّبلور، وهي تمتدّ تقريبا من أواخر القرن التاسع عشر إلى بعيـد العقـد الأوّل من القرن العـشرين، أي تقريبـا مـن سـنة 1882 تـاريخ صـدور روايـة «علـم الـدين»

[1] - عبد السّلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربيّة الحديثة، (1882- 1952)، دار الحداثـة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص. 104.

لعلي مبارك، ورواية: «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» لعائشة التّيموريّة، إلى سنة 1912 تاريخ صدور رواية: «ليالي الرّوح الحائر» لمحمّد لطفي جمعة، وهو تاريخ صدور رواية «فتاة القيروان» لجرجي زيدان، وسنة 1913 تاريخ صدور رواية «صلاح الدين ومكائد الحشاشين» لجرجي زيدان.

ولقد تألق في هذه الفترة الرّوائية الأولى بعض الروائيين العرب الذين كان لهم السّبق والمبادرة في بلورة بعض مفاهيم الكتابة الروائية، حتى وإن كانت تلك المفاهيم منشدّة أكثر إلى الأشكال الحكائية العربيّة القديمة، وحتى وإن كانت بسيطة في بعض معانيها، لا تكاد تلامس حدود المقومات الروائية في معانيها الحديثة والمتطوّرة. ونذكر من هؤلاء الرّوائيين بالأخصّ جرجي زيدان في مختلف رواياته، ولبيبة هاشم في «حسنات الحبّ» وأحمد شوقي (1868 - 1932) في رواياته «لا دياس أو آخر الفراعنة» (1899)، و«عذراء الهند»، و«دلّ وتيمان» (1900) و«ورقة الآس) (1905)، والروائية زينب فوّار في روايتها «حسن العواقب» ومحمّد لطفي جمعة في روايته «في وادي الهموم» (1905)، ومحمّد المويلحي في حديث عيسى بن هشام (1905)، ومحمود طاهر حقّى في «عذراء دنشواي» (1909) وحافظ ابراهيم في ليالي سطيح (1906).

لكن جلّ الدارسين يعتبرون تلك الفترة الروائية الأولى فترة انتقالية في تاريخ الرواية العربيّة، بما أنها قد ساهمت في توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر في المجال القصصي مع بداية الانفتاح على فنون القصّ الحديثة.

أما المحطّة الثانية من محطّات تأسس الرّواية العربيّة وتبلورها فهي الفترة الممتدّة تقريبا من تاريخ ظهور رواية «زينب»، أي من 1914 إلى سنة 1952 التي شهدت عددا من الرّوايت الهامّة مثل «أنا حرّة» لاحسان عبد القدوس، و«شمس الخريف» لمحمّد عبد الحليم عبد الله، ورواية «السقّا مات» ورواية «بين الأطلال» ليوسف السّباعي.

وتعدّ هذه المرحلة المرحلة التّأسيسيّة الحقيقيّة، وإنها لتنقسم بدورها، ومن زاوية نظرنا إلى مرحلتين: مرحلة أولى تمتد إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، أي سنة 1945، وقد شهدت تلك السنة ظهور عدّة روايات مثل «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ، «ولقيطة» لمحمّد عبد الحليم عبد الله و«ملك من شعاع» لعادل كامل، و«قطر النّدى» لمحمّد سعيد العريان، و«فارس بني حمدان» لعلي الجارم، ومرحلة ثانية تمتدّ من 1946 إلي سنة 1952 وتتميّز بتطوّر الفنون القصصية والأساليب السّرديّة التي تمّ إرساؤها في المرحلة الأولى، رغم ما تشترك فيه المرحلتان من خصائص أدبية، وخلفيات ذهنية وفكرية وفنية رومانسية. ومن أشهر روائيي المرحلة التأسيسية الأولى محمّد حسين هيكل (1888

- 1956) الذي كان صحفيا وكاتبا وباحثا روائيّا، والذي نذكر من دراساته: «حياة محمّد» و«في منزل الوحي» و«جان جاك روسو»، و«ثورة الأدب»، و«الامبراطوريّة الاسلاميّة»، وله روايتان: «زينب» و«هكذا خلقت»، ومجموعة قصصية بعنوان «أبيس». وتعد رواية زينب لهيكل أولى الرّوايات الرومانسية العربيّة بالمعنى الفنّي، ويعدّها بعض الدارسين أولى الروايات العربيّة إذا ما اعتبرنا نضجها الفنيّ قياسا أو مقارنة مع ما ظهر قبلها من روايات. بل ارتبطت رواية «زينب» بالإضافة إلى رواية «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي بالتأريخ لنشأة الرواية العربيّة، وقد اعتبرت رواية «حديث عيسى ابن هشام» الرواية العربية الأولى باعتبار تاريخ ظهورها، بينما قدرت رواية «زينب» بمقدّماتها الفنيّة. ونذكر من كتاب الرّواية الآخرين في هذه الفترة التّأسيسية الأولى من فترات التبلور والتطوّر الثّانية، عيسى عبيد في رواية «ثريّا» ومحمد فريد أبا حديد في رواياته: «ابنة الملوك» (1926)، و«زنوبيا» (1941) و«المهلهل ابن ربيعة» (1944)، ومحمود تيمور في روايته: «رجب أفندي» (1928)، و«الأطلال» (1934)، و«نداء المجهول» (1939)، و«سلوى في مهبّ الرّيح (1943)، وابراهيم عبد القادر المازني في «ابراهيم الكاتب» (1931) و«ابراهيم الثاني» 1943)). ونذكر بالخصوص توفيق الحكيم في روايته «عودة الرّوح» بجزأيها (1933)، و«يوميّات نائب في الأرياف» (1937)، و«عصفور من الشرق» (1938)، وطه حسين في رواياته:

«دعاء الكروان» (1934) و«أحلام شهرزاد» (1943)، و«شجرة البؤس» (1944)، ونذكر كذلك محمّد طاهر لاشين، في «حواء بلا آدم» (1934)، وعباس محمود العقّاد في رواية «سارّة» (1938)، ونجيب محفوظ في «عبث الأقدار» (1939)، و«رادوبيس» (1943)، و«كفاح طيبة» (1944)، و«القاهرة الجديدة» (1945).

على أنّ جلّ روائيي هذه الفترة لم يقصروا كتاباتهم على كتابة الرّواية حتى لكأنّ الرواية لديهم كانت مكمّلا من مكمّلات الكتابة والأدب والفن، وهوما قد يفسّر حيرة تلك الرواية وتردّدها، وتراوحها بين فنون الكتابة المختلفة، بل إنّ بعض تلك الرّوايات لم تكن تخضع لخطّة سرديّة جلية وواضحة ودقيقة، وهي روايات تحاول أن تعيد للكتابة العربيّة القديمة نضارتها، دون أن تكون مسكونة حقا بهاجس تطوير الأساليب السردية وتحديثها، وهو ما سيحدث حقًا في النصف الثاني من القرن العشرين.

وسيتواصل المنزع الرومانسي في الرّواية العربيّة بعيد الحرب العالمية الثانية وسيمتزج النفس الرومانسي في تلك الرّوايات ببعض الهواجس الواقعيّة والتّراثية كما تجلّى ذلك في بعض الرّوايات كرواية : «نفوس مضطربة» لأحمد زكي مخلوف، و«شجرة الدرّ» (1946)، و«على باب زويلة» (1947)، و«بنت قسطنطين» (1947)، لمحمد سعيد العريان، و«آلام حجا» (1946)، و«أزهار الشّوك» (1948)،

لمحمّد فريد أبي حديد، و«المدينة المسحورة» (1946)، و«أشواك» (1947) لسيّد قطب، و«في قافلة الزمان» (1947) و«أميرة قرطبة» لعبد الحميد جودة السحّار، و«خان الخليلي» (1946)، و«زقاق المدق» (1947) و«السّراب» (1948) وبداية ونهاية (1949) لنجيب محفوظ، و«الثائر الأحمر» و«واإسلاماه» (1949) لعلي أحمد باكثير، و«بعد الغروب» (1949)، و«شجرة اللّبلاب» (1950) و«الوشاح الأبيض» (1951)، لمحمّد عبد الحليم عبد الله، و«أرض النفاق» (1949) و«إني راحلة» (1950) ليوسف السباعي، و«الوعد الحقّ» (1949) لطه حسين، و«هاتف من الاندلس» (1949) و«غادة الرشيد» (1949) لعلي الجارم.

اتّجاهات الرّواية العربيّة

بعد الحرب العالميّة الثّانية

لقد بلغت الرّواية الرّومانسية العربيّة أوجها في الأربعينات لكنّ الروائيين العرب تمادوا في كتابة الرّواية الرومانسية إلى الخمسينات وهي الفترة التي بدأت فيها تلك الرواية تحيد عن الرّومانسية، وعن بكائيتها وأحلامها الباهته، وخيالاتها المجنّحة لتستلهم الواقع، محاولة لفت النظر إلى ما يتخبّط فيه الانسان العربي من فقر وجهل وتخلّف واستعمار. ومن خلال ذلك تروم تلك الرّواية بناء وعي تمتزج فيه المقاصد والهواجس السّياسية بالهواجس الاجتماعية والذاتية.

غير أن ذلك التحوّل في اتّجاه الرّواية العربيّة يختلف من بلد عربيّ إلى آخر، باختلاف المحطّات الكبرى التي قطعتها الرّواية في تلك البلدان، إذ لم تكن تلك المحطات متوازية، في النّشأة والتّبلور والتّطوّر.

فنحن نلاحظ مثلا أن الرواية العربيّة الحديثة في فلسطين وشرقيّ الأردن قد ظهرت متأخّرة عن الرّواية في سوريا ولبنان، نظرا إلى أسباب متعدّدة أهمها تلك الاضطرابات التي غشيتها منذ وقوعها تحت الانتداب البريطاني، ولم يعن الدّارسون والنقاد بالجهود الرّوائية التي

ظهرت فيهما، إلا في فترة متأخرة. ومن المعروف أن سلطات الانتداب جعلت التعليم حكرا على نخبة من أبناء الأسر الموالية لساستها«([1]).

على أنّ ذلك التباين في محطّات الرّواية في مختلف البلدان العربية لم يعمّق الهوّة بين روايات تلك البلدان، إذ تكاد تكون أفكارها ومضامينها ومشاغلها الفنية واحدة، فقد شهدت بلاد الشام ظهور أول رواية ذات ملامح واقعية سنة 1939: وهي رواية «الرّغيف» للشاعر والقاص والروائي اللبناني توفيق يوسف عواد (1911 - 1989) الذي أصدر روايته الثانية «طواحين بيروت» سنة 1972 بعد أن كان أصدر عدّة مجموعات قصصية مثل «الصّبي الأعرج» (1936)، و«قميص الصوف» (1937)...

وقد تذهب بعض الدّراسات إلى أن نكسة حزيران 1967 تمثل المنعرج الحاسم بين الفترات الأولى للرواية العربية التي تنعت في بعض الدراسات بالتقليديّة، وبين فترات التجديد في تلك الرّواية، وتذهب دراسات أخرى إلى أن الاتّجاهات المحدّدة لتجارب الكتابة في الرواية العربيّة إنما ترتبط أولا وأساسا بالتّغيّرات والتّحوّلات الاجتماعية الكبرى التي شهدتها البلدان العربيّة. وهي تعتبر أن فترات التبلور الأولى بما في ذلك المرحلة الرومانسية تبقى المحدّدة والممهّدة لكل ما سيطرأ على الرواية العربيّة من تغيرات، بداية من الستينات.

---

[1] - ابراهيم حسين الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، 1939 - 1967، عمان، دار الفكر اللبناني للنشر والتوزيع، 1983، ص. 16 .

وقد كانت جلّ التجارب الرومانسية التي تصوّرها الرّواية العربيّة تجسّم الصراع الذي تخوضه شخصيات تلك الرواية ضدّ الظلم الاجتماعي والاستبداد والاستعمار، وضدّ النفاق الاجتماعي، غير أن عددا من تلك الروايات الرومانسيّة كان ينزع إلى الماضي هروبا من الحاضر، ومن الواقع إلى عوالم خيالية مثالية تتغنى بالجنان الضّائعة وبحكايات الماضي المجيد، كما نجد في بعض روايات الرّوائي اللبناني كرم ملحم كرم (1903 - 1959) مثل «صقر قريش» (1948) و«قهقهة الجزّار» (191)، و«لبنى ذات الطيوب» (1962).

وبامكاننا أن نذهب إلى حدّ القول بأنّ الكتابة الأدبيّة عموما قد بدأت تثور من الخمسينات وإلى حدود السّتينات نتيجة لعوامل عدّة، نذكر من بينها بداية الانفتاح الحقيقي على الغرب، بل بداية التفاعل الصحيح بين الأدب العربي والأدب الغربي، وبداية التخرّج لنخب متعلّمة في مجالات الفكر والأدب والصحافة والوعي السياسي، مع تضاعف الحس الوطني والوعي القومي، والثورة والتمرّد على الأوضاع المتخلفة وعلى ما خلفه الاستعمار من خنوع واستسلام.

فلئن كانت الرواية الرومانسية العربيّة تستند في مرجعياتها، وأفكارها ومضامينها ومحاوراتها وأطروحاتها إلى الأفكار والمحاور الرومانسية الكبرى المعروفة والمنتشرة في التيار الرومانسي في مختلف بلدان العالم، ولئن كانت تهرب من الواقع العربي المتردّي، الموسوم

بالاستعمار والتخلف، إلى الخيال والمغـامرات العاطفيـة، وإلى التّهويـل في العـشق والحـبّ، وإلى ماضي التاريخ الاسلامي المجيد لكي تعوّض بذلك عمّا طغى على العالم العـربي مـن ذل ومهانة واستعمار، فإن كتاب المنزع الواقعي في الرّواية العربيّة سـئموا التّحليـق في الخيـال والوهم، كما سئموا التملّص من واقعهم، ومن البكاء على عوالم خيالية دارسة، وعلى مـاض لا يعود، لكن ذلك المنزع ما كـان ليـشكل ثـورة حقيقيـة عـلى الرّومانـسية والرّومانـسيين، بدليل أن الرواية الرومانسية سيتواصل ظهورها وانتشارها، ولئن بدأت تخلي الـسبيل أمـام ذلك المنزع الواقعي.

غير أنّ الاختلاف الجـوهريّ بـين الاتجـاه الرّومانـسي والاتجـاه الـواقعي في الرّوايـة العربيّة يكمن في هروب كتّاب الرواية الرومانسية مـن الواقـع الـسياسي، بـل في مـسؤولية المثقف السياسيّة باعتباره الضمير الواعي، المطالب ببنـاء الـوعي وبتغيـير الأوضـاع، بيـنما، التبس الاتّجاه الواقعي في الرّواية العربيّة بمختلف القضايا الـسّياسية المطروحـة وبـالأخص بقضية الاستعمار والتخلّف، وقضية «الإصلاح والتغيير». كما اهتمّت تلـك الرّوايـة اهتمامـا خاصّا بالقضايا الاجتماعية، بل أغرقت في تلك القـضايا، وفي دقائقهـا وتفاصـيلها، وقـد بـدأ الفضاء في تلك الرّواية يتشكل تشكلا مغايرا، إذ بدأت المدينة تعوّض القرية، أو على الأقـلّ لم تعــد المدينــة فــي تلــك الرّوايــة مدينــة الأحــلام والوهــم والحكايــات الغراميــة اللامتناهية.

فخلاصة القول إنّ الرواية الواقعيّة العربيّة نزعت منذ تبلوراتها الأولى في الخمسينات منزعين كبيرين: منزعا سياسيّا ومنزعا اجتماعيّا رغم أن المنزع الرومانسي في تلك الرواية لم ينطفئ كلّ الانطفاء، ورغم أن الرّواية الواقعية هي نفسها كانت من حين لآخر تستعير من الرّومانسيّة توهج عواطفها وشعورها بالتّيه والضياع الذي بقي ملازما للشخصية الرّوائية العربيّة.

ومن الرّوايات الواقعيّة ذات المنزع السياسي، الصادرة سنة 1953 رواية «الأرض» لعبد الرحمان الشرقاوي، ورواية «الشعب» لمحمّد فريد أبو حديد.

ففي لبنان على سبيل المثال اهتم الرّوائي جورج حنّا في رواياته اهتماما خاصّا بمسألة الاستعمار والتحرير كما يتجلّى ذلك في رواية «عامان» (1960)، كما اهتم بمسألة الفساد السياسي، كما في روايته: «كهان الهيكل» (1960).

وتناولت الكاتبة السّورية قمر كيلاني في روايتها «أيام مغربيّة» (1965) قضية الاحتلال الفرنسي للمغرب، كما صوّرت الزلزال الذي ضرب مدينة أغادير فدمّرها.

ومن القضايا الكبرى التي تعالجها الرواية الواقعية ذات المنزع الاجتماعي، قضيّة تحرّر المرأة العربية في مجتمع عربيّ متخلّف ومتحجّر، لا يكاد يقبل بتلك الحريّة مثلما يتجلّى ذلك في رواية الكاتب

والمـترجم والمـسرحي والقـاص والـروائي الـسـوري: حـسيـب كيّـال (1921-1993)، «مكاتيـب الغـرام» (1956)، والـذي مـن أعمالـه الرّوائيـة كـذلك «نعيمـة زعفـران» (1993)، بينما عالج سهيل إدريس، الصّحفي والباحث والمترجم والقاص اللبناني المولود سنة 1922 في روايته «الخندق العميق» (1958) الصراع القائم بين الأجيال، بتـصويره صراع الأبناء مع الآباء، بسبب رفضهم للمجتمع التّقليدي، وتورثهم وتمردّهم على ذلـك المجتمع، وهم من خلال ذلك الرفض ينـشدون الحريـة، والتحـرّر. وقـد أصـدر سـهيل إدريس روايته «الحي اللاتيني» سنة (1953)، وروايته أصابعنا التي تحترق سنة 1962. وكان سهيل إدريس متأثرا بجون بـول سـارتر، وقـد تـرجم لـه الغيثـان (La nausée)، و«سن الرّشد» و«وقف التنفيذ» وتمزج الكاتبة اللبنانية ليلى عسيران في روايتهـا «لـن نموت غدا» (1962) بين المشغل السياسي والمشغل الاجتماعي، فهي تحاول أن تخـوض من خلال تلك الرواية في المـسألة الطبقيّـة في المجتمعـات العربيّـة بمـا أن بطلـة تلـك الرّواية الفتاة اللبنانية المترفة عائشة تملّ حياتها الارستقراطية فترتحل إلى مصر، وهناك تختلط بالشّباب المثقف صحبة الشاب أحمد الّذي تعرفت عليه. ولليلى عسيران عـدد هـامّ مـن الرّوايـات مثـل «الحـوار الأخـرس» (1963) و«المدينـة الفارغـة» (1966)، و«عـصافير الفجـر» (1968) و«خـطّ الأفعـى» (1972)، «وقلعـة الأسـطة» (1979)، و«جسر الحجر» (1982) و«الاستراحة» (1989) و«شرائط ملونة مـن حيـاتي» (1993)

ويغلب الحماس والاندفاع على هذا النمط من الروايات العربية الواقعية، كلما تعلّق الأمر بمسألة الاستعمار، وبمسألة النضال ضدّه والتّضحية في سبيل الوطن، وقد يحيد كتّاب تلك الروايات عن مسارهم الفني ليفسحوا المجال لمشاعرهم وعواطفهم ممّا يقلب الخطاب الرّوائي أحيانا إلى خطاب وعظي تعليمي، يذكّرنا بطريقة أو بأخرى بما تبنّته الرّواية العربيّة من أساليب عند نشأتها وفي فترات تبلورها الأولى. وقد انبرى بعض كتاب الرواية الواقعية العربيّة يدافعون عن الإنسان العربي الفقير والمظلوم، أو المستعمر والمسعبد بالمعنى السياسي والايديولوجي. لذلك اختاروا ضمن شخصيات رواياتهم بعض الشخصيات الكادحة، والمسحوقة. وهي شخصيات تناضل وتكافح ضد التجار والسماسرة والمستعمرين والمجرمين. على أن ما يغلب على تلك الروايات من إثارة وتحريض، لم يمنع كتّابها من التنويع في أساليب السّرد، ومن التفنن فيها، رغم نزوعهم إلى الوعظ والعبرة وإلى الأساليب التّقريريّة أحيانا. ومن أهمّ تلك الأساليب: الحوار، الذي جاء طاغيا على السّرد، والذي كثيرا ما كان باللّغة العامية، على أساس أن تتناسب وتتطابق واقعية الشخصيات، مع واقعية خطابها. ويركز ذلك الحوار على العبارات الدّالة، والصور الشائعة، والأمثال السائرة وعلى بعض القوالب الجاهزة والمعروفة. كما من خصائص الأسلوب الواقعي في تلك الروايات تأكيد واقعية المكان والزمان ولئن كانت بعض الروايات تميل إلى الاغراق في الوصف، وإلى التفنّن في المشاهد واللوحات.

وقد استعمل الروائيون عدّة أساليب سردية سيتطوّر الخطاب الروائي مـن خلالهـا، مثل التحليل النفسي والنفساني للشخصيات، وكالاسترجاع والاستباق، وكاللجوء إلى توظيـف أسلوب الرسائل والترسّل([1]).

فالمهمّ أن الرّواية الواقعيّة العربيّة، ستتناقض في العديد مـن مـضامينها ومباحثهـا، وفلسفاتها، ومستنداتها الفكرية، ومقاصدها مع الرواية الرومانسية، رغم المـشترك بيـنهما. وهو ما تنشغل به الرواية الواقعيـة والرّوايـة الرومانـسيّة مـن قـضايا العـصر ومطارحاتـه، بحكم انتمائهما إلى الفترة الزّمنية ذاتها، خاصّة، أن بعض المـصنّفين لتلـك الروايـة يـذهبون إلى أن الرواية الواقعية بحكم انتمائها الزمنـي تنقـسم قـسمين: أوّلا هـي تمتـدّ إلى فترتـين: الفـترة الأولى مـن 1919 إلى 1945 ، والفـترة الثانيـة مـن 1945 إلى 1952 وبحكـم هـذا التصنيف تكون الرّواية العربية الواقعية في فترتها الأولى متزامنـة مـع الرّوايـة الرومانـسية، وإنهم ليستشهدون على ذلك بالرواية الواقعية المصريّة. وبناء على هذا التصوّر تكون الرّوايـة الواقعيّة إذّاك مناقضة لا فقط للرّواية الرومانسية ولكن كذلك للرّوايات التقليديـة التعليميّـة والتّرفيهيـة. «فـإذا نظرنـا إلى طبيعـة نـشأة الرّوايـة الواقعيـة بمـصر، والتـي رافـق ظهورهـا ظهـور الروايـة الرومانـسية، وذلـك فـيما نهايـة الحـرب العالميـة الأولى وقيـام ثـورة (1919)

---

[1]- أنظر، ابراهيم حسين الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بـلاد الـشام، (1939 - 1967)، دار الفكـر للنشر والتوزيع، عمان، 1983 ، ص ص. (35 - 27).

فاننا نجد أن الرّوايـة الواقعيّـة منـذ بدايـة مراحلهـا الأولى عنـد أعـضاء المدرسـة الحديثـة (تيمور، لاشين، حقّي... إلخ) كانت بمثابـة ردّ فعـل عـلى الرّوايـات التقليديـة التعليميـة أو الترفيهية من ناحية، كما كانت بمثابـة رد فعـل، ولـو بطريقـة غـير مبـاشرة عـلى الروايـات الرومانسية التي كانت منتشرة حولها، من ناحية أخرى([1]).

فالرّوائيان المصريان عيـسى عبيـد وأخـوه شـحاته عبيـد مـا انكفـآ يـتهجمان عـلى الاتجاه الترفيهي في كتابات بعض الرومانسيين أمثال «المنفلوطي» و«نقـولا حـدّاد». فهـما يحاولان لفت الانتبـاه إلى البـون الـشاسع الـذي يفـصل الواقـع عـن الخيـال وعـن المثـال، خاصّة أن تلك الكتابات الرومانسية تجنح مـن منظـورهما إلى تـصوير عـوالم لا علاقـة لهـا بالواقع، كأن الرّواية الواقعية العربيّة بدأت تعدّل من تقييمها وتعبيرها للانـسان ولحياتـه. فالحياة ليست شرّا كلها، وليست خيرا كلّها، فالروايـة العربيّـة الواقعيـة بـدأت تحيـد عـن الشخصيات الرّوائية النموذجية بما أن الفن الروائي كما يذهب إلى ذلك عبد المحسن طه بـدر «لا يرمي فقط إلى تجميل الطبيعة وتكميـل النفـوس» لإظهـار الجـمال الـسّامي الخـالي مـن

[1]- عبد السلام محمّد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربيّة الحديثة، (1822-1952)، دار الحداثة، بيروت، ط.I ، 1952، ص .353.

النقائص كما يتوهم البعض، بل قد يكون أيضا في تصوير الحقائق العارية المجرّدة، وتعريفنا بآداب الأمس» ([1]).

كما حاولت الرواية العربيّة الواقعية الابتعاد عن الذّاتية، أو على الأقلّ تجنب الرؤية الذّاتيّة المغرقة في ذاتيتها، كما اقحمت العديد من العوامل الموضوعية في تشكيل مسار الرواية، وفي صياغة حبكتها السّردية. واهتمت اهتماما خاصّة بعلاقة الفرد بالمجتمع، وبدور المجتمع في نحت مسيرة الفرد، خاصّة أنّ الشخصيّة الروائية صارت تخضع في تصورها وفي ملامحها وتصرّفاتها وفي ما يمكن أن تؤدّيه من وظائف للبيئة التي تنتمي إليها والعصر الذي تنغرس فيه وتحلم فيه. وقد استند كتاب الرواية الواقعية في العالم العربي منذ التشكلات الأولى لتلك الرواية إلى العديد من المجالات العلمية الأخرى، كمجال النفس، وعلم الاجتماع، اوكمجال الوراثة، والتأثر والتّأثير. على أن تلك الرواية كما كانت الرواية العربيّة الرومانسية، فهي قد عرفت تجارب متنوّعة، بتنوّع أجيال كتابها، وبتنوّع المحطّات التي قطعتها، ومن أبرز كتاب الرواية الواقعية في مصر طاهر لاشين ويحيى حقّي. وقد اشتهر محمّد طاهر لاشين ببعض رواياته مثل «حوّآء بلا آدم» (1933)، وببعض مجموعاته القصصية مثل «سخرية الناي» (1964)، و«يحكى أنّ» (1964).

---

[1] - عبد المحسن طه بدر، تطوّر الرواية العربيّة الحديثة بمصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2 ، 1968 ، ص ص. 245 - 242.

بينما يعدّ يحيي حقي بالإضافة إلى كتابته الرواية والقصّة، من أهمّ المهتمين بـالفنّ القصـصي، إذ بالإضـافة إلى روايتـه: «قنـديل أمّ هاشـم» (1944)، و«صـحّ النـوم» (1955)، و«دماء وطين» (1955) فقد كتب العديد من الدّراسات عـن الفـن القصـصي: مثـل «فجـر القصّة المصريّة» و«في الأدب المـصري المعـاصر» و«خطـرات في النقـد» و«عطـر الأحبـاب» و«ياليل يا عين» و«أنشودة البساطة» و«كناسة الدكان» (1991) وليحيى حقّـي مجموعـة قصصية بعنوان «عنتر وجولييت» (1960)، و«أمّ العواجز». وقـد تـرجم بعـض المـسرحيات مثل «دكتور كنوك» لجول رومان، و«الطائر الأزرق» لميتر كيك، ولقد مزج يحيـى حقّـي في روايته «قنديل أمّ هاشم» بين القضايا الاجتماعية والقضايا الروحية والفكريّة.

غير أنّ الرواية الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية كانت في واقع الأمـر تتخـبط في بعض القضايا الشكلية، التي كان عليها من الصعب تخطيهـا، والتـي سيتم تجاوزهـا فـيما بعد، بعيد الحرب العالمية الثانية، خاصّة مع بعض الرّوائيين أمثال نجيـب محفـوظ، الـذي سيركّز تحليله في تلك الرواية على العلاقة القائمـة بـين الفـرد والمجتمـع، وعـلى تعـدّد تلـك العلاقة وتعقـدها، مـع الاهـتمام المخـصوص بـوعي الكاتـب الـرّوائي، مـن خـلال إيمـانـه بالـضـرورة التـاريخـيـة، والـضـرورة الاجتمـاعـيـة، والضرورة السياسيّة.

لقد بلغ الجيل الثاني من الروائيين العرب، بالرواية العربيّة ذروة مجدها حتى عـدّ عصر هؤلاء العصر الذّهبي للرّواية العربيّة. وقد عرف هـذا الجيـل في الأربعينـات روائيـين كبارا أمثال نجيب محفوظ، وعبد الحليم جودة السحّار وعـادل كامـل وعبـد الحلـيم عبـد اللـه، وإحسان عبد القدوس وغيرهم. ثمّ ما فتئت الرّواية العربيّة تتطوّر وتتعقّد وتتجدّد في الخمسينات مع من يعدّون من الجيل الثالث لهذه الرّواية العربيّة. وهـو الجيـل الـذي أعاد الاعتبار للتراث العربي ولمختلف أشكاله الحكائيـة العربيّـة القديمـة، ولمختلـف أنمـاط الأجناس القصصية العربيّة دون التّفريط في مختلـف المكاسـب الفنّيـة التـي انجزتهـا تلـك الرواية، خاصة أن جلّ من كانوا يمثلون هذا الجيل كانوا واعين قيمة التراث العربي، وتطـوّر الرؤى السرديّة والرّوائية في البلدان الغربيّة، وإنا لنذكر من هؤلاء : الـرّوائي المـصري فتحـي غانم المتخرّج من كليّة الحقوق بجامعة فؤاد الأوّل سنة 1944 . وقد أصبح فتحي غام نائبا لرئيس تحرير مجلة «آخر ساعة» بين 1956 - 1953 و«روز اليوسف» بـين 1956 - 1959. وقد أصدر فتحي غانم عددا هامّا من الرّوايات. منها «الجيل» (1957) و«السّاخن والبارد» (1958) و«من أين» (1959) و«الرجل الـذي فقـد ظلّـه» وهـي رباعيـة، (1960 - 1962)، وتلك «الأيـام» (1964) و«النبـي» (1966) و«أحمـد وداود» و«البحـر» (1970) و«حكايـة تو» (1974) و«زينب والعرش» (1977) و«الأفيال» (1981)، و«كثير من العنف».

ومن روائيي هذا الجيل كذلك اللّبناني سهيل إدريس، والجزائري محمّد ديب المولود بتلمسان سنة 1920 . ومحمّد ديب هو شاعر وقاص وروائي وقد كتب أعماله باللّغة الفرنسية، نذكر من أعماله الروائية «الدار الكبيرة» (1952) ترجمة سامي الدروبي ((1970، و«الحريق» (1952) ترجمة ترجمة سامي الدروبي 1970)) و«النول» (1952) ترجمة سامي الدروبي 1970، و«من الذي يذكر البحر» ترجمة فريد انطونيوس، و«الطلسم» ترجمة جورج سالم 1969، و«صيف إفريقي» ترجمة جورج سالم، وترجمة عبد المسيح بربار، و«في المقهى» ترجمة أحمد غربية 1964 و«هابيل» ...

ونذكر من روائيي هذا الجيل الكاتب والقاصّ والروائي العراقي غائب طعمة فرمان المولود بالعراق سنة 1927والمتوفّ بموسكو سنة 1990. وقد أسقطت عن غائب طعمة فرمان الجنسيّة العراقية فسافرإلى الصين ثم عاد إلى العراق بعد ثورة 1958 ثم غادرها ثانية إلى روسيا . ومن رواياته: «النخلة والجيران «(1965) و«خمسة أصوات» (1967) و«المخاض» (1974) و«القربان« (1975) و«ظلال على النافذة« ((1979، و«آلام السيد معروف « (1982) و«المرتجي والمؤجل» (1986) و«المركب« (1989). ولغائب طعمة مجموعات قصصية منها «حصيد الرّحى» (1954)، و«قصص واقعيّة من العالم العربي» (1956) و«مولود آخر» (1959). وقد ترجم اربعين كتابا في القصة

والرواية منها أعمال تورجنيف (خمسة مجلّدات) وغوركي (15 قصّة في كتاب) وتولستوى «القوزاق»، وايمانوف (المعلّم الأوّل - ومنديل أحمر) وبوشكين ودستويفسكي.

كما لا يسعنا إلا أن نتحدّث عن السّوري مطاع صفدي، المولود بدمشق سنة 1929 . وهو مسرحي وكاتب وباحث وقاصّ وروائي، وقد تخرّج من جامعة دمشق بالإجازة في الفلسفة، وله من الرّوايات : «جيل القدر» (1960) و«ثائر محترف» (1961)، وله مسرحية بعنوان «الآكلون لحومهم» (1960) وثلاث دراسات بعنوان : «فلسفة القلق»، و«الثورة في التجربة»، و«استرتيجية التنمية في نظام الأنظمة المعرفية» (1986)، وقد ترجم كتاب «الوجود والعدم» لجون بول سارتر.

إميل حبيبي أنموذج التجديد الروائي العربي

ومن أشهر الروائيين الفلسطينيين المجدّدين إميل حبيبي المولود بحيفا سنة 1919 ، وهو مسرحي وقاصّ وروائي، ويعتبر إميل حبيبي مؤسّسا من مؤسّسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي. وقد شغل بالكنيست الاسرائيلي ثلاث دورات عن حزبه. كما شغل رئيس تحرير جريدة «الاتحاد» وهي جريدة الحزب الشيوعي. ومن روايات إميل حبيبي سداسيّة الأيام الستّة (1969) و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل» (1974) و«أخطيّة» (1975) و«سرايا بنت الغول»

(1991). ولإميل حبيبي مسرحية «قدر الدنيا» (1962)، ومسرحية «لكع بن لكع» (1980)، وله مجموعة من القصص مثل «بوابة مندلباوم» (1954) و«النوريّة» (1963) ومرثية السلطعون (1967).

ويعدّ إميل حبيبي من أشهر الرّوائيين العرب، ومن أشهر الكتّاب والأدباء الفلسطينيين، وقد اتّخذ الكتابة سلاحا ووسيلة لمقاومة الاستعمار الإسرائيلي لأرضه. ويبحث إميل حبيبي في كتابته عن الأصالة والتجذّر في التّراث باعتبارهما من الخصائص المميّزة للكتابة المناضلة والمقاومة للغزو الصّهيوني للأرض الفلسطينية وللثقافة والتراث والفكر والقيم والمبادئ الفلسطينيّة، ولمقوّمات الشخصيّة والتراث قصد التشكيك في ثوابتها، ومن خلال ذلك تخريب الروح القوميّة، والتعتيم على الحضارة والتّاريخ والثّقافة العربيّة.

لذلك بادر إميل حبيبي إلى إحياء التراث العربي، وإلى البحث عن المنابت والجذور قصد توظيفها في الكتابة القصصيّة الحديثة، وبالذّات قصد التعبير بواسطتها عن عمق الانتماء وعن قوّة الإيمان بالهويّة وبالذّات. وهو إنما يستخدم تلك الكتابة في التحريض على المقاومة، وفي شحذ الهمم حتى لا يستسلم الإنسان الفلسطيني لقدر الاستعمار. ويمثل الرجوع إلى التّراث وإلى أمجاد العرب طاقة متجدّدة، تدفع الفلسطيني إلى الثّورة والمقاومة.

والأهمّ، أنّ إميل حبيبي استطاع في براعة وحذق وذكاء أن يعيد قراءة التّراث وفق إشكاليات العصر الفكرية والأدبيّة والسّياسيّة، كما استطاع أن يعيد تشكيل ذلك التّراث تشكيلا قصصيّا، وفنّيا يمكن اعتباره أحد التّمظهرات التّجديديّة في بناء القصّة العربيّة الحديثة. أو لنقل إن إميل حبيبي في كلّ كتابته يمزج بين الحداثة والأصالة والمقاومة، وإنه ليتخذ من السّخرية أسلوبا أدبيّا وفنيّا طريفا يرتقى بالسّرد العربيّ إلى أسمى مراتب الحداثة، وهو في الآن ذاته، يضرب بجذوره في أعماق الأدب العربيّ، وإنه ليمزج بين الذّاتي والموضوعي، وبين الأشكال الحكائية التراثية والأشكال الفنيّة السرديّة المطوّرة لمعمار الرّواية العربيّة، باعتبار أن أميل حبيبي في عودته إلى التراث إنما يثور على أشكال الكتابة السّرديّة في عصره وهو في الآن ذاته يثور على مضامين الرواية العربيّة.

وهو يتخذ الكتابة وسيلة من وسائل المقاومة الموازية للمقاومة المسلّحة، بما أن المقاومة المسلحة تتصدّى للغزو المادي، بينما تتصدّى الكتابة الملتزمة للغزو الفكري والثقافي. ويدين إميل حبيبي ببراعة الرواية والروائيين العرب، وهو من خلال ما يكتب من روايات إنما يريد أن يبرهن على تلك البراعة التي يبحث عن تأصيلها في الكتابة القصصية العربية، قصد أن تستوعب تلك الرّواية الروح العربية وقيمها وهمومها ليستلهم من المقاومة الفلسطينية روح الثورة، التي تنعكس بشكل أو بآخر على الكتابة الأدبيّة، إذ يبحث إميل حبيبي عن تبديل السّائد فيها. كما أن

وضعيّة إميل حبيبي باعتباره من أدباء المقاومة، قد فرضت عليه بطريقة أو بأخرى الرجوع إلى التراث العربي، وإلى المخزون الثقافي قصد صياغة قصصه ورواياته. وإنه ليركّز بصفة خاصّة في تلك الرّواية على عنصر الشخصية، وبالأساس على الشخصية المحورية التي تبدو لديه مختزلة لمختلف القضايا السياسيّة والأدبية والفنية التي يروم طرحها، وقد اعتمد إميل حبيبي على عنصر الشخصيّة المحوريّة التي يبحث من خلالها عن تطوير المقوّمات الرّوائيّة، سواء بالبحث عن بدائل لها، أو بجعلها تقطع مع مفهومها التّقليديّ. فقد تبدّل مفهوم البطولة الرّوائيّة لديه، إذ ما عاد البطل بطلا لما تتوفر فيه من خصال بطولية، بل هو بطل لأنه مستلب من تلك الخصال. بل إن البطل لديه يصبح كما في «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» بطلا سلبيا أو بطلا ضديدا، أو بطلا نقيظا. فالمتشائل يعبّر عن معاني بطولية قائلا: «إنني أدرك حطّتي، وإنني لست زعيما فيحسّ بي الزعماء، ولكن يا محترم أنا النّدل». ([1])

وقد عبّر اميل حبيبي عن القمع الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، وعن كلّ معاني الظّلم والاضطهاد. ونبّه إلى خطورة الانقطاع عن التراث إذ يعمّق ذلك الانقطاع معاني العزلة والتلاشي والضياع كما

---

[1] - أميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تقديم توفيق بكّار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1982 ، ص. 31 .

تحدّث إميل حبيبي عن دور التراث في مقام تحـدّيات الاسـتلاب والغـزو الفكـري والمـادي قائلا: « إن رغبتنا في الوصول إلى شعبنا ورغبتنا في أن يكـون شـعبنا مـستوعبا لمـا نريـد أن تقوله هي التي دفعتنـا إلى التفتـيش عـن الأسـاليب الخاصّـة الجماليـة التـي تـستطيع أن توصلنا إلى هذا الشعب»([1]).

فالعودة إلى التراث لدى اميل حبيبي لها وظيفتان رئيسيتان: الحفاظ على مقوّمات الشخصية العربيّة القوميّة وتحقيـق التواصـل مـع الـشعب الفلـسطيني والـشعب العـربي وإثارة الحميّة العربيّة. فأصالة الكتابة لدى إميل حبيبي تعـود أساسـا إلى الإيمـان العميـق بقوّة التّراث العربي وبخصوصيّة التّراث الفلسطيني.

وتفنّن اميل حبيبي في اعتماده على الـسّخرية أسـلوبا أدبيّـا وتقنيـة سرديّـة متطوّرة في عملين روائيين رئيسيين : هما: «سداسيّة الأيام السـتّة» و«الوقـائع الغريبـة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتـشائل»، وللـسخرية لـدى اميـل حبيبـي أبعـاد ذاتيـة ونفسية، وأبعاد أدبية جماليّة، وأخرى سياسيّة إيديولوجيـة. وقـد تعـود بعـض تلـك الأبعاد إلى طبيعته المرحة وروحه السّاخرة. بل إن تلك الـسّخرية تـصبح مقوّمـا مـن مقومـات أدب المقامـة، والأدب الملتـزم بخصائـصه الفنيـة ومـضامينه الـسّياسيّة.

---

[1]- أحمد محمّد عطيّة، أصوات جديدة في الرواية العربيّة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1987 ، ص. 46.

وقد تميّز أدبه المقاوم بالالتزام النابع من ضرورة التصدّي لتحديّات العدوّ اليومية، وهو يستخدم في ذلك الرّمز الساخر قصد تمرير أفكاره وقصد تجنب الرّقابة، وذلك «منذ أن تولّى أعمال سكرتاريّة تحرير نشرة «المهماز» (1946)، وهي نشرة سياسيّة ساخرة ولاذعة تدلنا على طبيعة وقدم الأسلوب السّاخر المميّز في أدب إميل حبيبي» ([1]).

وإميل حبيبي هو مناضل سياسي قديم، فهو أحد مؤسسي «عصبة التّحرير الوطني» الفلسطينية التي تأسست سنة 1943 ونادت بقيام دولة فلسطينية مستقلة وأيّدت حركة القوميّة العربيّة، كما شارك إميل حبيبي في حركات المقاومة الفلسطينيّة التي نصّ برنامجها على أن الشعب الفلسطيني يؤلف جزءا لا يتجزّأ من الأمّة العربيّة» ([2]).

ويبدو إميل حبيبي في كتابته مفتونا باللّغة العربيّة. ويتجلى ذلك من خلال افتتانه باللّغة العربيّة التراثية، وباللّغة العربيّة الحديثة التي تقترب من لغة التخاطب اليومي، والغنية بتراثها الشعبي والفلكلوري وتكمن جمالية اللّغة العربيّة من منظوره في ثرائها المعجمي، وتنوّع مرادفاتها، وفي اتّساع رصيدها وفي إيقاعها وموسيقاها وفي مقدرتها على التعبير تعبيرا مجازيّا، وفنّيا، كما في دقتها وفي منزعها العلمي، وفي ملاءمتها لمختلف مواضعات التخاطب. فهو يقول معبّرا عن ذلك الافتتان : «إن اللّغة العربيّة هي الفنّ الأساسيّ الذي استطاعت الحضارة

---

[1] - م. ن، ص.46 .

[2] - م. ن، ص.47.

العربيّة الإسلاميّة أن تطوّره. وهي كنوز، وهي بحر، ولغتنا موسيقى، ولغتنا رسم، ولغتنا تجمع اغلبية الفنون، ولغتنا علم، ولغتنا حساب عال. وعشقي لهذه اللّغة تعاظم في عملي الصّحفي في عملي اليومي، وفي عملي الأدبي، وازداد تعلّقي بهذه اللّغة في مواجهة التحدّيات. واجهنا ومازلنا نواجه بها في داخل اسرائيل...»([1]).

ولقد استطاع إميل حبيبي أن يستلهم من مختلف أشكال الحكاية العربيّة القديمة أشكالا سردية متطوّرة استطاعت ضمن تجارب سردية عربيّة أخرى في مجال القصّة الروائيّة، أن تساهم في تغيّر أشكال السّرد في الوطن العربي وأهمّ تلك الأشكال الحكائية القديمة حكاية «ألف ليلة وليلة»، المتميّزة ببنيتها التضمينية والتّوليديّة، فألف ليلة وليلة بالنسبة إلى اميل حبيبي هي رمز من رموز التجذّر في التراث العربي، ولكن العودة إليها هي موقف من المواقف الفكرية والأدبية والثقافية إزاء ذلك التراث إيمانا بأن العودة إلى الجذور والتأصيل في الثقافة العربية يساهمان في المحافظة على الذات وعلى الهوية. فلقد استطاع إميل حبيبي أن يستلهم من «الف ليلة وليلة» رؤية قصصيّة وسردية فنية كانت بمثابة الرؤية الفنية التي استخدمها في «سداسية الأيام السّتة»، وقد شكل حكايات تلك الأيّام في شكل لوحات تنفرد بأحداثها وشخصياتها، وهي متوحّدة في انتمائها للتّراث الفلسطيني.

---

[1] - م. ن، ص. ن.

ويتميّز إميل حبيبي باستخدامه لبعض الأساليب الأدبية العربية القديمة التي يحاول توظيفها من جديد في الرواية العربية، وفي الكتابة العربيّة، عموما، كمزجه بين القصة والخبر والحكاية، وبين النثر والشعر، تماما كما نجد في بعض أمهات الكتب الأدبية أو كتب الأخبار ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. و«يعكس الشّكل القصصي الموزّع على لوحات قصصيّة وشخصيات وأماكن فلسطينية واقع التمزّق الفلسطيني، بينما تردّد القصص نداء المقاومة والوحدة الوطنية حتى تتجمّع الأجزاء في فلسطين المحرّرة التي تهيمن بتراثها وذكرياتها وروحها وقوّة حضورها وإيحائها على الجوّ العامّ للقصص» (1) .

فأرض فلسطين في كلّ أدب اميل حبيبي تتجسم شكلا ومضمونا وروحا وبعدا جماليّا غير أن تلك الجمالية تمتزج بما هو مأساوي وتراجيدي، وبما هو ساخر ومضحك. بل تبدو السّخرية في أدب اميل حبيبي مرتبطة ارتباطا جدليا بالمأساة، بل هي المأساة ذاتها، أو هي المأساة التي تفوق في أبعادها التفجـّعية وفي احساس الانسان بالنكبة، الحدود المعروفة للمأساة، تلك المأساة التي كما يقول توفيق بكّار إذا ما جاوزت الحدّ انقلبت إلي الضدّ([1]). وينمّ اسم المشائل نفسه عن تلك الجدلية ويختزل معاني المأساة، على أن خطاب اميل حبيبي في رواية المتشائل يبدو خطابا دالاّ بعكسيّة، أو بنقيضه، ولكي نفهم مغزى ذلك

[1] - م، ن ص. 47.

الخطاب لا بدّ من قلبه رأسا على عقب، بل إن هذه الرواية تدعو القارئ أصلا إلى إعادة كتابتها بالافصاح عما هو مكتوب فيها. فالهزل والسّخرية فيها يتخذان من أشكال التعبير ما لا يحصى من الوجوه ولكنهما يدلان دائما بعكسهما. وقد تقارب السّخرية حدود السخرية من الآخر، بل هي بالأساس سخرية من الذات، ومن الألم لمداراة الوجع، والنكبة والتفجّع.

غير أن هذا النّوع من الكتابة يلم في حقيقة أمره بمقوّمات «الكتابة الفضائحيّة» تلك التي تفضح الضمير العربي وتعريه وتفضح الانسان العربي الواهم والغارق في زيف وهمه، والخاضع والمستسلم، ذلك الذي يكتفي بانتظار الحل الذي قد تمنّ به عليه الصدفة، أو قد يأتيه من السماء، من مخلوقات عجيبة تهبط عليه من الفضاء السحيق(1). فواقع العرب، وواقع الفلسطينيين لهول ما هم فيه يفوق الخيال. وهي مقولة لا تقف لدى اميل حبيبي عند الأبعاد المضمونية، بل تصبح خصيصة في الكتاب وسمة مميّزة لها. وليس أولى من تلك المقولة في التعبير عن معاني الظلم والقهر واغتصاب الأرض ومحو دلالاتها العربيّة والإسلاميّة. والفلسطيني، كما يحدث للمتشائل يشهد كلّ ذلك صاغرا مقموعا، فذلك الانقلاب في المفاهيم وفي المعادلات، هو الذي جعل اميل حبيبي يروى مأساته في شكل ملهاة، تفوق المأساة في أبعادها التفجعية فما حدث للفلسطينيين هو أعجب عجيبة منذ عاد وثمود ولكن الفلسطينيين قد تعوّدوا على العجائب حتى استوت المتناقضات لديهم، وحتى أن الشرح

صار يعجز عن الالمام بتلك الملابسات المعقّدة ويحاول المتشائل في حقيقة الأمر رواية روايته، ولكن وبما أنه عاجز عن تلك الرواية، بما أن الخطاب الروائي في حدّ ذاته عاجز عن تصوير كارثة فلسطين، وعن وصف ما يعاني منه الفلسطينيون، فلم يكن هناك بد من اللجوء إلى الرمز وإلى التراث، وإلى قلب معادلات الخطاب. فلكي يروي المتشائل تلك القصّة، كان لا بدّ أن يصبح مختارا من المخاتير، كما يقول هو، فقد اختارته المخلوقات العجيبة التي التقى بها بعد أن نزلت من الفضاء السحيق لكي يقوم بتلك المهمّة. وكأن إميل حبيبي يطوّر الخطاب الروائي هنا إلى حدّ انقلابه إلى ضدّه. ولكن من ذلك الانقلاب يصنع اميل حبيبي خطابا جديدا، أقدر على اقناع الإنسان العربي بما آل إليه من عجز، وانهزام بما أنه هو الذي يصنع آلهته التي تكرّس عجزه، وخنوعه، مثلما كان الأسلاف الجاهليون يصنعون آلهتهم من التمر، حتى إذا جاعوا أكلوها لأنها في واقع الأمر واهية لا تغني من جوع.

ويبدو إميل حبيبي في الظاهر عاجزا عن الإمساك بخيط الرواية، فهو كلما تقدم فيها، وأوغل في بعض أحداثها عاد من جديد إلى نقطة البداية. ولكن تلك الطريقة تعني في جوهرها اختيارا سرديّا فنيّا، يتلاءم أولا مع مضمون تلك الرواية، إذ تصير حقا رواية قصة فلسطين لتعقدها وتشابكها وغرابتها.

ثمّ أكثر من ذلك تبدو الحلول التي ارتآها إميل حبيبي حلولا في ظاهرها، ولكنها في الحقيقة خلاصات حتمية لوضعية الفلسطيني الذي ليس له من حل، إلا مواجهة المحتلّ. فالقصّة العجيبة التي تبدأ بداية عجيبة لا بدّ لها من أن تنتهي نهايات عجيبة. فالمتشائل كما يتجلّى في مختلف مواضعاته كائن عجيب. وحياته ذاتها أعجب من العجيبة فقد أطلقوا الرّصاص على عائلته، فصرعوا والديه. أمّا هو فوقع بينه وبين الرّصاص حمار سائب. فكان أن نجا بفضلة حمار([1]) وتفيد العبارة معنيين: المعنى الأوّل هو أنّ الحمار نجّاه، فكان أن عاش بفضله، والمعنى الثّاني هو أن حياته لا تكاد تساوي فضلة حمار. فالمتشائل منذ بداية الرّواية يقيّم حياته ويحكم عليها بطريقة رمزية على أنّها لا تكاد تساوي فضلة حمار، وهو ما يدفعه حتما إلى خيار واحد هو في حقيقة الأمر أبعد ما يكون عن الخيار. وإنّه ليختار ما ليس له بدّ من اختياره. ولكنّه من خلال ذلك يدعو القارئ الفلسطيني إلى غير ما اختاره. وهو ما يؤكّد أنّ الرّواية تبدأ في الحقيقة من نهايتها، بل علينا إذّاك أن نبدأ قراءتها من النهاية إلى البداية، ولا كما رتّبها إميل حبيبي. أو لنقل إنّ للرّواية بدايتين: بداية أولى يولد فيها المتشائل بفضل حمار وبداية ثانية هي في حقيقة الأمر النهاية التي منها تبدأ رواية أخرى: وهي ولادة المتشائل بفضل الخازوق الذي كان جالسا عليه وصعوده إلى الفضاء.

---

[1] - أميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تقديم توفيق بكّار دار الجنوب للنشر، تونس 1982 ، ص. 35 .

فالمتشائل يبدو من بداية الرّواية محمّلا برسالة لا تكاد تقدر اللغة والعبارات مهما أغرقت في المجاز على تأديتها أو على تبليغها الهول الذي تريد أن تعبّر عنه، لما لا يحصى من الأحداث والوقائع التي تريد أن ترويها. وإنّه ليقدّم لنا مثالا على تلك الأحداث التي تبدو بسيطة في ظاهرها، وهي مرعبة في حقيقتها: يقول مخاطبا المحترم القادم من الفضاء: «ألم تقرأ عن المئات الّذين حبستهم شرطة حيفا في ساحة الحناطير (باريس حاليا) يوم انفجار البطيخة؟ كلّ عربي ساب في حيفا السّفلى، على الإثر حبسوه، من راحل ومن راكب، وذكرت الصحف أسماء الوجهاء الذين حبسوا سهوا، وآخرين»([1]).

إن شخصيّة المتشائل شخصية سلبية في تصنيفها التّقليدي، وهي إيجابية في تصنيفها الجديد، لأن إيجابيتها تنبع من سلبيتها، وهي بذلك المعنى ووفق تلك الجدلية تبدو أكثر إغراء وإثارة من الشخصية الروائية المتّسمة بالبطولة التقليدية والتي تنبع بطولتها من إيجابيتها. فكما سمينا المتشائل بطلا روائيّا سلبيّا، أو بطلا نقيضا أوضديدا، فبإمكاننا أن نطلق عليه عبارة البطل الزائف أو المزيّف، تماما كما تعني اللّفظة الفرنسية anti-hero الشخصية الرئيسية في قصّة أو رواية تكون مجرّدة من صفات البطولة، وتتميّز عادة بدناءة النفس وبالخسّة والوضاعة والجبن

[1] - المصدر نفسه، ص. 36.

وبالتفريط في القيم والمثل العليا، سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد وعن وعي أو عن غير وعي. وقد تبلورت ملامح تلك الشخصية في الرواية الغربية بعيد الحرب العالمية الثانية.

فالمتشائل يزعم أنّه بطل، وشخصية فذّة تكتب عنها جميع الصّحف، وقد اختارته المخلوقات العجيبة لكي يكون مختارا أو رسولا، كما «أن ما وقع له هو أعجب ما وقع لانسان منذ عصا موسى، وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة الأمريكية» (1) لكن من أين تأتيه كلّ تلك المعاني البطولية الخارقة؟ فالمخلوقات العجيبة اختاروه لأنه اختارهم، وهو تافه بما أن حياته لا تكاد تساوي فضلة حمار. وهو من عائلة عريقة نجيبة، يرجع نسبها إلى جارية قبرصيّة من حلب خانت زوجها العربي الذي فرّت معه، مع الرغيف بن أبي عمرة، فطلّقها، وقد نصحه أطبّاؤه وهو يلفظ أنفاسه بعد أن أطلق عليه العدوّ النار، بأن يذهب إلى أحد الأعداء فيسلم عليه ويطلب منه أن يدبّره، فذهب إليه ودبّره.

فالمتشائل في كلمة مختزلة ومكثّفة هو ندل. وتعني كلمة النّدل: الوسخ، وخادم الدّعوة والضيافة، وهي توحي بطريقة أو بأخرى بالندل التي تعني الخسيس المحتقر والساقط في الدين والحسب.

والمتشائل هو في الرّواية الرّاوي الأوّل والبطل، أو هو راو داخل سلسلة من الرّواة، تكوّن من: إميل حبيبي بما أنه صانع الرواية وراويها الأول، ثم المخلوقات الغريبة الآتية من الفضاء التي رفعت المتشائل

واختارته لمهمّة الرواية، ثم المتشائل الذي يكتب إلى المعلم، وهو محلق فوق الـرؤوس ثـم المعلم الذي يطلب منه الاضطلاع بدور التبليغ، ثم القارئ الذي يطلب منه نشر الحكاية.

فالرواية تعتمد على بنية سردية تضمينية توليدية، لأن مختلف الحكايـات المرويـة حكايات متضمّنة في حكايات أخرى، وهي في أصلها تتـوالد مـن بعضـها، تماما كـما كانـت حكايـات ألـف ليلـة وليلة تتوالد من بعضها.

ويـتجلى تـأثير «ألـف ليلـة وليلـة» في كتابـة إميـل حبيبـي، وفي نـصّ المتـشائل بالخصوص، من خلال كثافة الأحداث، واختزال العبارة، مـع اهـتمام بـالغ بـالرّمز. وتتطـوّر المعاني والدّلالات، إلى درجة أن الأسلوب يبدو متقطّعا أحيانا وما هـو بـالمتقطع، خاصّـة أن مختلف المعاني والدلالات تجمع بين السخرية والتهكم والسوداويّة.

كما أن إميل حبيبي يلحّ عـلى مـسرحة أحـداث الرّاوايـة مـع المـزج بـين أبعادهـا المأساوية إلى أبعاد ساخرة وتهكمية. ولا أدلّ علي ذلك مـن بعـض المـشاهد التـي يرسـمها ويختارها للتعبير عن تلك المقاصد في معانيها الفـضائحية بـالمعنى الحيـاتي والوجـودي ثـم بالأخص بالمعنى السياسي. وهو ما يدلّ عليه مشهد اللّقاء الذي تمّ بين المتشائل على ظهـر الحمار يصعد الدرجات الثلاث والحاكم العسكري[1] ثم لما نزل عـن الحـمار وجـد نفـسه أطول قامة من الحاكم العسكري بدون قوائم الحمار.

---

[1] - المتشائل، ص. 39.

وتبدو كتابة إميل حبيبي عميقة، ودقيقة في نقدها وفي فضحها للمارسات الاستعمارية، وهي ولئن كانت في ظاهرها تزعم الانفعال، فهي في حقيقة أمرها، ولتفاقم المأساة، تبدو لامبالية، حتّى أنها صارت تسوي بين المتناقظات. يقول المتشائل عن نفسه: خذني أنا مثلا، فانني لا أميّز التشاؤم عن التفاؤل. فأسأل نفسي: من أنا، أمتشائم أنا أم متفائل؟ أقوم في الصباح من نومي فأحمده على أنه لم يقبضني في المنام، فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أنّ الأكره منه لم يقع، فأيهما أنا المتشائم أم المتفائل؟

وللمكان في رواية اميل حبيبي دلالات وايحاءات ورموز، وذاكرة. وإنه ليلحّ على تلك الذاكرة، لأنها هي الشاهد الأوّل على ما حل بفلسطين وبأماكنها من تغيير وتحويل ومسخ. فالكتابة هنا تقوم ضدّ المسخ، وهي شاهدة على التاريخ والأصالة والتضحية والفداء، وعلى المقدرة على مقاومة الاستعمار. «فعكّا، التي صمدت للصليبيين أطول ممّا صمد غيرها من الحوافز، وردّت نابليون، ولم يدخلها التّتار، حافظت على هيبتها إلى أن هرمت، وشاخت...«(1)

وتبدو يعاد حبيبة، المتشائل التي كما يرمز إسمها، ذات دلالات شتّى، فهي ترمز إلى الأرض التي لا بدّ من أن تعاد إلى أهلها، وهي ترمز إلى الرواية التي لا بدّ من تعاد كتابتها، أو على الأقلّ، لا بدّ للقارئ من أن يعيد ترتيبها، لكي يفهمها، بما أن معظم الأحداث أوالأقوال فيها

تعني بعكسها، ويعاد هي صنوة المكان كلما ذكر الكاتب يعاد أغرق في تفاصيل المكان، وإنه ليستلذّ ذلك الإغراق، بل إن اللغة السّردية التي تكون أحيانا عاجزة عن الافصاح عن مدلولاتها، تتحرّر أثناء ذلك الإغراق في المكان، الذي يحفّه اميل حبيبل بهالة تراثيّة وبقدسيّة خاصّة أن اميل حبيبي ملم بتراث فلسطين، وبتاريخها القديم.

كما أنّ يعاد هي الحلم في الرّواية. هي حلم الطفولة والصّبا، وهي حلم الماضي المشرق، وقد غدا أهلها أشباحا، كما هم في «جامع الجزّار» بل غدا الواقع حلما، هو أشبه شيء بالكابوس. وتعمق صورة السّجن في الرواية، حتى أن اللّغة نفسها تغدو سجنا رهيبا، وتؤكّد طبيعة الحوار ذلك المعنى، فإذا هو حوار أخرس أحيانا، مقتضب، قد لا نعرف صاحبه أو قائله، أو قد يصعب إسناده إليهما. إنه حوار أشباح أو ضمائر غريبة مغرّبة. ويذكرنا ذلك الحوار بحوار التحقيق والاستجواب، وبأجواء السجون وبما يحدث فيها من تعذيب. على أن لذلك الحوار كذلك معنى الاحتجاج، والرفض رغم التعذيب والقمع، والتنكيل.

فأصوات شخصيات الرواية هي أحيانا أصوات الأرض، وأصوات الأمكنة المشوّهة والدّارسة، وقد يتخذ ذلك الحوار شكلا شعريا، أو هو نفسه يغدو شعرا. غير أن وظيفته ليست البحث عن جماليّة شعرية، وإنما هي التعبير عن الاحتجاج وعمق المسألة.

إنّ مسألة الرحلة إلى الغرب في التراث العربي مسألة قديمة حديثة، أو هي قديمة متجدّدة، إذ ما فتئت تطرح في مختلف مجالات الفكر والأدب العربي، باعتبارها مساءلة فكرية وحضارية، وباعتبارها إشكالا من إشكالات الإبداع، أو من إشكالات المحاورة الابداعيّة التي يطرح من خلالها عدد من المبدعين العرب جملة من القضايا العميقة والمعقّدة المرتبطة بتاريخهم القديم والحديث، وبمختلف الملمّات التي عرفها ذلك التاريخ، كالتاريخ الصدامي بين الشرق والغرب، وبمختلف المواقف والأطروحات والخلاصات، المجسّمة والمختزلة للحوار الفكري والثقافي بين الانسان الشرقي والانسان الغربي. وتقدّم تلك الأعمال الإبداعيّة عددا من الرؤى والتأمّلات في ماضي تلك العلاقة، وحاضرها ومستقبلها، ممّا يلفت الانتباه إلى أن تصوّر تلك النصوص الابداعية هي مسألة الفرد، أو الانسان الشرقي باعتباره معبرا إلى كلّ تلك الخلاصات، وباعتباره المركز أو المحور الذي تدور حوله كلّ القضايا بمختلف روافدها وتشعّباتها. لذلك تبدو في تلك الاعمال الذات الفردية المبدعة، معبّرة عن مآسي الذات الجمعية، متفهّمة لخلفياتها ومفصحة عن تلك الخلفيات، وعمّا قد تسكت الذات الجمعية عن الافصاح عنه. على أنّ تلك المحاور تبقى دائبة ومستمرّة، ومتغيّرة في شكلها، وفي مواضعاتها، ومتطوّرة في ما تقدّمه من خلاصات وآراء ومواقف، خاصّة أن أصحاب

تلك المؤلفات الإبداعيّة، قد خبروا تجربة الرحلة، أو الغربة أو النفي، كما قد سبروا أغـوار ما قد تفرزه تلك التجارب من نتائج وتمظهرات. وهـو مـا جعلهـم لا يقفـون عنـد محـاور الآخر، وإنما يتخذونها طريقا إلى محاورة الذات، أو إلى البحث عنهـا بـالتعبير عـن مختلـف مراحل تجربة الضياع والتلاشي واللقاء، بحثا عن الطريق الـصحيح، أو بحثـا عـما يمكـن أن يصحّح به الفرد طريقه، أو مسلكه في الحياة والوجود.

ولتلـك المحـاورة عـدّة أوجـه وتمظهـرات، فهـي قـد تتعلّـل بالبحـث عـن التـآخي والصداقة، أو عن الحبيب المختلف والممتنـع، أو الحـبّ المـستحيل ويبـدو البحـث شـائقا مشوّقا، وقد يتخذ طابعا تراجيديا ومأساويّا، وهو في كلّ ذلك يتشكّل تشكّل المأساة أو إنـه قد يؤول إلى نهاية مأساوية، وبين البداية والنهاية عدد لا يحصى من المعاني المعاصرة.

وتعدّ الرّواية العربيّة من أهمّ الأشكال الإبداعيّة، وهي ضـمن تلـك الأشـكال أهمّ جنس أدبيّ طرح مسألة الرّحلة إلي الغرب. وقد حاولت تلـك الرّوايـات تفكيـك مختلف البنى الفكريّـة والثقافيـة القائمـة بـين الـشرق والغـرب. فدرسـت العلاقـات القائمة بين الأفراد في أوضاعهم الرّاهنة، على أنّها كانت دائمـا تحلـم إمّـا بتبـديلها، أو بإعادة صياغتها. ولقد جعلت معظم هذه الروايات من المثقّـف العـربي، الشخـصية الرّئيـسية فيهـا، حتـى يتـسنى لتلـك الشخـصية فهـم المجتمـع الغـربيّ أوّلا، وحتـى تستطيع أن تدلي بآرائها ومواقفها مـن مختلـف القـضايا والمـشاكل والعلاقـات التـي تعيـشها مـع الانـسان الغـربي، إدلاء مبـاشرا وشـاهدا عـلى تجربتهـا وعـصرها. وقـد

تتخذ الرحلة إلى الغرب في الرواية العربيّة الحديثة الاكتشاف، أو البحث عن الذات أو الآخر، أو ردّة الفعل على ما حدث في التاريخ بين الشرق والغرب تعلة للخوض في الصدمات والحروب والاستعمار. وقد تنتهي المغامرة بالمثقف العربي إلى البحث عن مستقبل أفضل لتلك العلاقة، بما أن مسألة الإنسان في الشرق والغرب واحدة حتى وإن اختلفت في الشكل، وبما أنّ الانسان واحد، مهما اختلفت مواضعات حياته، ولا تسلم شخصيات تلك الروايات من التغيّر والتحوّل سواء كان ذلك في مجال العمل أو الفكر. وهو ما يجعلها تتعرّض لمخاطر هي في أصلها لبّ المسألة، التي ما فتئت تفرض نفسها على الأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن الثامن عشر، ومنذ أن احتلّ الغرب العالم العربي والاسلامي، ويبقى ذلك الموضوع مطروحا في فترات الاستقلال وسيظلّ مطروحا لما له من علاقات وطيدة بعدّة مفاهيم حيوية كالهوية، وبناء الذات، والمحافظة عى مقوماتها، والدفاع عن الشخصية الوطنية والقومية، والطموح إلى الأرقى والأفضل بالسعي إلى العلم والمعرفة، والسعي إلى سبل المناعة الماديّة والمعنوية، وإلى تحديد مقوّمات الرقي والتطوّر.

ولقد ساهمت الروايات التي تناولت مسألة الرحلة إلى الغرب مساهمة فعّالة في تشكيل المسار الفكري في الوطن العربي، كما ساهمت في تطوير الرواية العربيّة شكلا ومضمونا، بأن أخرجتها أوّلا وأساسا من مجالات التّرفيه والخطاب البلاغي والوعظي، إلى مجالات الإشكال

الّذي يطوّر فيه المضمون الشكل، والذي يتعقّد فيه الشّكل الفنّي بتعقّد المطارحة الفكرية والأدبيـة والفنيـة والـسياسية والاجتماعيـة، أو بتطـوّر المطارحـة الإنـسانية عمومـا، وقـد استطاعت تلـك الروايـات أن تجـسّم نمـاذج كانـت بمثابـة المنعرجـات الحاسـمة في تـاريخ الرواية العربيّة، والتي امتدّت من ثلاثينات القرن العشرين إلى اليوم. وتدخل تلك الروايات في نوع من الاتجاه الواحد، أو في نوع من الاشكالية الواحـدة، التـي تجعـل تلـك الروايـات تعيد نفسها، مع تجديد في ملابسات العصر والتاريخ والقراءة، حتى أن كلّ تجربة من تلك الأعمال الروائية، تعتبر تجربة فريدة ومتفرّدة، بمواقف صاحبها، وبمحاولات تطـويره للبنـاء الرّوائي، والملابسات الحافّة بها.

وتنتمي تلك الروايات إلى بلدان عربية مختلفة هي مصر ولبنان والسودان وتونس والجزائر وفلسطين والأردن... ونذكر من تلك الأعمال الروائية على سبيل التّمثيـل «أديـب» لطه حسين (1935)، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم (1938)، و«قنديل أمّ هاشـم» ليحيي حقّي (1944)، والحيّ اللاتيني لسهيل إدريس (1953)، وموسم الهجرة إلى الـشمال للطّيب صالح (1965)، «والمرفوضون» للجزائري سعدي ابراهيم (1981).

وجلّ تلك الرّوايات تعني بالشخصية الرئيسية عناية خاصّة وهي الشخصية التي تمثل الشرق، أو المغرب العربي، إذ ترتحل تلك الشخصية إلى الغـرب وهـي تحمـل جملـة مـن القـيم والأفكـار والمثـل الـشرقية

كما تحمل جملة من التمثلات أو الأفكار المسبقة عن الغرب، والتي ستتغير تغيّرا جوهريّا من خلال ما ستعيشه الشخصية من تجارب فاشلة، في البدان الغربيّة التي ترتحل إليها. غير أن تجارب تلك الرّوايات تبدو مختلفة باختلاف تجارب أصحابها وباختلاف ثقافاتهم واتجاههم الأدبي والفني والايديولوجي أو على الأقلّ باختلاف مواقفهم السّياسيّة.

لكن الفكرة السائدة المشتركة بين كلّ الروايات هي أن يعاد بناء العلاقات بين الشرق والغرب، قصد تغيير العلاقات القديمة بينهما، باعتبار أنّ الشرق متخلّف والغرب متقدّم، وباعتبار ضرورة تقارب الانسان سواء كان في الشرق أم في الغرب بما أن ذلك الإنسان واحد، وأنّ الشّعوب واحدة ولئن فرّقت بينها نزعات القوّة والتسلّط والاستعمار، ممّا كان سببا للعنف والكراهية والألم، أو للحذر من الآخر ورفضه. وأهم الأفكار المرتبطة بتلك العلاقات الجديدة التي يبحث عنها كتاب الرواية ويحاولون تأكيدها وتعميقها هي أن الغرب في حاجة إلى الشرق كما هو الشّرق في حاجة إلى الغرب. وهو ما جعل شخصيّات الرّوايات تنقسم قسمين: قسما يمثّل الشرق والآخر يمثل الغرب. أمّا الشخصيّات التي تمثّل الشرق فكانت في الغالب رجولية، كما كانت الشّخصيات التي تمثل الغرب نسائية، وذلك أنّ شخصيات الرّوايات الرئيسية، وهي الشخصيات البطلة والمرتحلة إلى الغرب كانت من الرّجال ولا من النّساء، ثم ولأنّ تلك الشخصيات ولئن ارتحلت إلى الغرب قصد الدّراسة، فهي في الواقع إنما ترتحل إلى الغرب قصد ردّ الاعتبار إلى الشرق على مستوى

المساءلة الفكريّة والثقافية والحضارية والاجتماعية والسياسيّة، بل كذلك العقائديّة. وتتفرّع تلك المساءلة المحورية إلى جملة من المساءلات الجزئية أو الفرعيّة التي من شأنها أن تساهم في تعمّق الكتابة الأدبيّة.. وبالأخصّ الكتابة الروائية، على أن تعمل تلك المساءلات بطريقة أو بأخرى على تغيير تفكير الانسان الشرقي لتجعله أكثر تطوّرا ولكي تستعيد له الثقة في الذات فتدفعه إلى العمل وإلى بناء الذّات. كلّ ذلك في شكل محاولات جدّية وجادّة لتطوير الأشكال الفنّية الرّوائيّة مع المحافظة على فكرة تعتبر رئيسية بل جوهرية، وهي رفض التّغريب شكلا ومحتوى مع البحث عن مصالحة مع الغرب قوامها التحاور والتفاهم والصّداقة، والاستفادة المتبادلة. وتتمظهر تلك الفكرة الرئيسية في الروايات مجسّمة في حكاياتها أو في ما ترويه من حكايات ومغامرات وأحداث ثم في ما تقدّمه من خطاب ثقافي وإيديولوجي، قد يتّخذ أحيانا أساليب مباشرة في التلقين أو في تقديم الموعظة والعبرة. وترمي تلك الروايات إلى زعزعة المسلمات وخلخلتها لدى الانسان الشرقي الذي قد يبدو في بعض تلك الروايات ساذجا، وغرّيرا، غير قادر على تفهم حقيقة ما يشكّل العلاقات بين الشرق والغرب، بل حقيقة ما يجعل الشخصية العربية المسلمة شخصية هامشية ومنعزلة ومنكفئة على نفسها في المجتمع الغربي.

ويمثّل البحث عن «مصالحة مع الغرب» البحث عن جملة من الحلول المرتبطة بالذّات أولا، وهي جملة من الحلول أو من الأجوبة التي

يتشكّل عبرها وعي الرّواية، بما أن كل تلك الرّوايات إنما تحاول أن تبني وعيا جديدا بحقيقة الذات وبالأسباب المفسّرة للرفض والمساعدة على الانخراط ضمن مقولة الآخر. ولا تذهب تلك الروايات في أطروحاتها لا إلى الرفض المطلق ولا إلى القبول المطلق وإنما تحاول أن تقدّم التقاطعات القائمة والحادثة بينهما، وهي في الواقع لا يهمّها أن تجيب عن الأسئلة المطروحة، قدر طرح تلك الأسئلة والخوض في ما تثيره من قضايا.

واختلاف طرح القضايا في هذه الرّوايات قد أتاح لها جملة من المقاربات أو من التناولات النقدية التي تثري ولا شكّ الحوار المجسّم في هذه الروايات كما تزيد في تعمّق أطروحاتها. وأهمّ تلك التناولات النقدية ما قام به جورج طرابيشي في كتابه «شرق وغرب، رجولة وأنوثة»، الصادر لأوّل مرّة سنة 1977، وفي طبعته الثالثة سنة 1982 عن دار الطليعة، بيروت. ولقد اهتم جورج طرابيشي بثلاثة من الروائيين العرب: هم توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق»، وسهيل إدريس في «الحيّ اللاتيني» والطّيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، وأكد جورج طرابيشي في عنوان كتابه على أنها «دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربيّة».

وتؤكّد مختلف البحوث والدّراسات في مسألة الشرق والغرب على أنّ المسألة حيّة ومتجدّدة ولا يمكن أن نكتفي فيها بمقاربة من المقاربات، بما أنّها متجدّدة بتجدّد ملابسات العصر، وأزماته وتغيّراته، إذ تقدّم كلّ

دراسة من الدّراسات مجرّد رؤية، ومجرّد موقف، أو جملة من المواقف التي تبقى رهينة تلك الرؤية ورهينة التجارب التي عاشها صاحب الدراسة، وهو ما يتجلّى في دراسة شكري عيّاد: «الرّؤية المقيدة» والتي يوثّق الصّلة فيها بين الرواية العربية وأزمة الضمير العربي، وكذلك دراسة عصام بهيّ بعنوان «الرحلة إلى الغرب في الرّواية العربية الحديثة» وهي الصادرة عن الهيئة المصرية العامّة للكتاب سنة 1991 .

وتتضمّن هذه الدّراسة جملة من القضايا الهامّة مثل رفض التغريب، والضياع في الغرب بالإعتماد على رواية أديب لطه حسين، ومسألة لا مبالاة الآخر والردّ على تلك اللأمبالاة كما في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ومسألة العنف والتعصّب بالإعتماد على رواية «المرفوضون» للجزائري سعدي إبراهيم، ومسألة الروحانية والمادية من خلال «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ومسألة العلم والايمان من خلال «قنديل أمّ هاشم» ليحيى حقّي، ومسألة البحث عن الذات في الغرب من خلال «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس.

وتبقى بعض الرّوايات الأخرى دون الشهرة التي حظيت بها هذه الروايات مثل رواية «بدوي في أوروبا» للرّوائي الأردني جمعة حمّاد، الصادرة سنة 1977، ورواية «حبّ في كوبنهاجن» للرّوائي المصري محمّد جلال.

يعمل كتاب روايات الرّحلة إلى الغرب على إعادة تصوير العلاقة بين الشرق والغرب وفق المعطيات الجديدة التي أفرزتها الفترات الزمنية التي كتبت فيها تلك الروايات، ووفق ما يطمحون إليه في المستقبل بخصوص تلك العلاقة، وهي معطيات سياسيّة واقتصادية واجتماعيّة، همّها الأوّل إعادة تشكيل العلاقة بالعالم الخارجي، وبالآخر عموما، على أن يكون ذلك التشكيل دافعا إلى التّطوّر والتقدّم والتحرّر والخروج من وضعيّة المستعمر عموما. ويتأسّس كل ذلك من زاوية نظر تلك الرّوايات على إعادة تشكيل العقل العربي تشكيلا عمليا وفكريا وأدبيا ونفسيّا.

وبصورة عامّة قد عاد كتّاب تلك الرّوايات إلى تجاربهم الخاصّة وإلى ما عاينوه وعاشوه في أروبّا لذلك تختزل الشخصيّة البطلة في كلّ تلك الرّوايات مختلف القضايا المطروحة كما تعبّر عن آراء أصحابها في الغالب تعبيرا مباشرا وهو ما جعل تلك الشخصية البطلة تتوحد مع الكاتب في كل تلك الروايات عدا روايتين: هما: رواية «أديب» لطه حسين، ورواية «المرفوضون» للكاتب الجزائري سعدي ابراهيم. لكنّ ذلك التّوحّد لم يمنعها من أن تتناول مسألة علاقة الشرق والغرب من عدة منظورات، بالاستناد إلى زوايا نظر مختلفة مرتبطة بمختلف القضايا المطروحة: أولى تلك القضايا: تقدّم الغرب من جهة، وتأخّر الشرق من جهة أخرى، وقد حاول كتاب تلك الروايات البرهنة على تقدّم الغرب، من خلال تطوّر الحياة المادية فيه مجسمة في مبانيه، وفي مؤسساته.

مـن روايـات محمّـد جـلال «الـوهم» (1969)، «الانثـى في منـاورة» (1970)، و«الملعونـة»، (1970)، و«الحـبّ» (1972)، و«القـضبان» (1975)، و«قهـوة المـاوردي» (1978)، و«لعبة القرية» (1970)، و«درب ابن برقوق»...

وإنهم ليلحّون على ذلك التطوّر، لكي يجعلوا منه مثالا يحتذى، وفكرة قد تقنـع في نظرهم بضرورة الإطّلاع على المنشآت الغربية، وضرورة الأخذ بتجاربها، وبمختلف الأسـباب التي ساهمت في إقامتها وتطويرها، وقد ربطـت عظمـة تلـك المنـشآت وتطوّرهـا، بـالعلم والمعرفة ودقة التنظيم واحترام القانون، وإيلاء الإنسان الغـربيّ المنزلـة الأسـمى. وبـالموازاة مع تلك الأفكار بـدا الإنـسان الـشرقي جـاهلا ومنغلقـا وسـاذجا في تـصوّراته، وفي تقـديره للحياة والوجود كما بدا الشرق على حالة مزرية من الضعف والفوضى والمنفعيّـة الـضيّقة، والتصوّر البسيط. وقد دفع ذلـك التـصوّر بعـض الـروائيين الـذين يـدينون بتلـك المفارقـة، وبالمثـال الغـربيّ، إلى الـدعوة إلى النقـل عـن الغـرب، وإلى التمثـل بـه، وإلى إعـادة بنـاء العلاقة معه باعتبار ما تستوجبه تلك العلاقة من مـصالحة، جعلهـا الـبعض تتأسّـس عـلى نوع من الفكر التّوفيقي الـذي يراعـي المواضـعة الجديـدة، ويحـاول الانخـراط فيهـا، مـع محاولة نسيان العلاقة الاستعمارية التي كانت بين الـشرق والغـرب والتـي هـي في الواقـع عامل خطير وسبب كبير لتأخّر الشرق. لكنّ إعادة بناء تلك العلاقـة، اسـتوجب مـن كتّـاب تلك الروايات طرح جملة مـن القـضايا الحـضارية والفكريـة الـسياسية التـي مـن خلالهـا

حاولوا الاقناع بتلك المصالحة التي لا تعني كذلك التخلّي عن العقيدة والتقاليد والسلوك، وعن الأخلاق الشرقية عموما، ويبدو ذلك الموقف موقفا مزدوجا بما أنه لا يخفي تغايره عن الغرب، وضرورة التمسّك بمقوّماته الشخصية، كما أنّه لا يخفي غضبه على الغرب، وبعض معاني حقده عليه بسبب استعماره واستغلاله ونهب خيراته، ولكنّ كلّ ذلك لم يمنع هؤلاء الروائيين من امتداح الغرب والاشادة بعلمه وعبقريته وبثقافته وفكره، وأدبه وأديانه. وهو موقف لا يقتصر على الرواية العربيّة وإنما نجده مبلورا لدى العديد من المصلحين العرب مثل الطهطاوي وخير الدين التونسي، وقد أعجب هؤلاء المصلحون أيّما اعجاب بالنظام السياسي الغربي، وبالعدالة في المجتمعات الغربية، وقد دفع اعجاب الطهطاوي بالنظام السياسي في فرنسا إلى ترجمة دستورها.

وتندرج المصالحة بين الشرق والغرب ضمن مسألة التجديد في المجتمعات العربية، وتأثر المصلحين والمجدّدين فيها، بحركات الاصلاح والتجديد في أروبّا.

ولعلّ من أهمّ ما تطرحه روايات الرّحلة إلى الغرب في المجال الأدبي، أن تدعو، وبصفة غير مباشرة إلى مراجعة مفهوم الأدب، والكتابة الأدبية وبالأخص الكتابة الأدبية المتعلّقة بالرواية، وبمدى تطوّر الرواية العربيّة، بما أنّ هذه الروايات نفسها، تعنى بإعادة النظر في السائد الأدبي، سواء تعلّق الأمر بالأدب العربيّ القديم أو الأدب العربيّ الحديث، وسواء تعلّق الأمر بالشعر أو النّثر. وقد ارتبط هذا المبحث

الرّوائـي في الواقـع، بالدعوة إلى الأدب القومي والوطني، الذي يهدف أسـاسـا إلـى بـعـث «حضـارة الشـرق» وإلـى انبعـاث الأدب العـربـي بـعـد مـا شـهـده مـن ركـود وخـمــول وتقليدية، في مجالات المعرفة والعلم والتكنولوجيا.

وفي خضمّ البحث عن الذّات، وغياب المـشروع الحـضاري الكامـل والمتكامـل كـان المفكّرون والمصلحون يتّجهون اتجاهات ثلاثة: اتجاها يتّسم بالـسّلفية والماضـوية باعتبـار الماضي مثالا ينسج على منواله، واتجاها آخر معاكـسا لـذلك الاتجـاه، قـد نعتـه الدّارسـون بالتّغريب، واتجاها ثالثا يحاول أن يوفّق بين الحضارة العربية الاسلامية والحضارة الغربيـة عن طريق المحـاورة والمثاقفـة وإنّـا لنجـد صـدى تلـك الاتجاهـات في روايـات الرّحلـة إلى الغرب.

فجلّ تلك الرّوايات تروي لنا قصّة شابّ مثقف، عربيّ مسلم يسافر إلى بلـد من بلدان الغرب طلبا للعلم، أو في بعض الأحيـان طلبـا للعمـل، وهـو في الغالـب محكوم بفكرة مسبّقة هي أن الغرب بلد العلم والعمـل والحريّـة وبلـد الـسعادة والعاطفة، والتقدّم واليسر. ولكن بمجرّد انتقـال تلـك الشخـصية إلى الغـرب، فهـي ومن الوهلة الأولى، تكتشف أنها كانت محكومة بوهم أو بنوع من الحلم الـضّبابي الجميـل عــن الغــرب، وعــن حــضارته، وعــن الـسّعادة، الانــسانية فيــه. لــذلك وبمجرّد الارتحال إلى الغرب تنقلب المعادلة، وتفيق الشخصية المرتحلة عـلى واقـع حضاري جديد، يدفعها قسرا، وعبر مراحل مختلفة، كثـيرا مـا تتجـسّم في محطّـات

الرّواية، إلى إعادة مراجعة الذات، بمراجعة القيم الفكرية والأخلاقية والاجتماعية التي آمنت بها، وذلك حتى تسهّل على نفسها الانخراط في ذلك المجتمع الجديد، فإذا بالرّحلة تعني نوعا من المواجهة مع الذّات ومع الآخر، وتشكّل لبّ المسائل والقضايا المطروحة في الرّواية.

ويختلف التّعبير عن تلك القضايا التي تكون أحيانا بمعاني الصدمة وأحيانا أخرى بمعاني اللّقاء، وإنها لتذهب إلى حدّ المواجهة. ويكون منطلق تلك المعاني فقدان الذات لمقوّماتها، أو على الأقلّ الشكّ والريبة اللّذين يخامرانها. فمن تلك الوهلة الأوى تبدأ الشخصية بنوع من التساؤل العميق الذي قد لا توجد له الرواية حلاّ، وهو: إلى أيّ مدى يمكن أن نتباهى بالتّوفيق بين تلك القيم؟ ويزيد في تعميق تلك المسألة شعور الذات المتسائلة بغربتها واغترابها، وبمعاناتها الفردية، تلك المعاناة التي تصوّرها الرّواية من زوايا نظر مختلفة، وتطرحها طرحا إشكاليا فكريا ونفسيا وايديولوجيا.

وتبنى روايات الرّحلة الى الغرب بناء ثنائيا، إذ تروي في الظاهر قصّة الشخصية المرتحلة من خلال جملة من الأحداث والمغامرات، بما في ذلك خاصّة المغامرة العاطفية، ولكنها تروي أيضا ومن خلال تلك القصة الظاهرة، وعبر ما تثيره القصة العاطفية قصّة ثانية، خفيّة، هي على مستوى الهاجس الثقافي والطرح الايديولوجي أهمّ بكثير من القصّة الأولى.

وأولى معاني القصّة الغائبة أن تقدّم الغرب يخفي حقيقة ثانية تاريخية، مغايرة تماما للحقيقة التي كان يتوهمها الإنسان الشرقي، بما أنّها أبعد ما تكون عن النبل والبراءة والشرف، بما أن قوّة الغرب وسطوته وثروته، ترتبط بطريقة أو بأخرى باستعماره للشرق، وبنهب ثرواته، وبجملة من الصراعات المعلنة والخفيّة، التي تعبّر دائما عن قبول الآخر أو رفضه، والتي قد تساهم بطريقة أو بأخرى في تخلف الشرق، وفي أوضاعه المأساوية.

والشخصيّة الروائية في رواية الرحلة إلى الغرب تعي كل تلك القضايا وتطلع اطّلاع التجربة على مجسّماتها الغربيّة، وهي رغم وعيها المأساوي، تحاول التغيّر والتأقلم مع الواقع الجديد، ومع المجتمع الغربي الذي لا يقبلها إلاّ إذا ما تغايرت فتخلت عن قيمها الشرقية، وعن انتماءاتها الحضارية، ومن ثم يتوتر الطرح الروائي بتوتّر أزمة الشخصية، وبتعقّد القضايا وتشعّبها وارتباطها بجملة المسائل التي تحاول الشخصية أن تطرحها في آن، وقد تجسّم توتر الشخصية في نوع من القلق المصيري بسبب تذبذبها وحيرتها، وتمزقها بين التشبث ببعض ما تبقى لها من مبادئ الشرق ومحاولة الولاء والانخراط في الغرب. وتحدّد الأزمة بسبب التناقض الذي تعاني منه.

الرّواية العربية

وإشكاليّة التجديد في الطرح الثقافي والإيديولوجي، «الحيّ اللاّتيني»

لسهيل إدريس أنموذجا

لقد أكسبت رواية «الحي اللاتيني» سهيل إدريس شهرته الرّوائية رغم أنه لم يتجاوز، في مجال كتابة الرّواية، الثلاث روايات، ورغم أنّ سهيل إدريس لم ينصرف إلى كتابة الرّواية فقط، إذ هو كذلك صحفيّ وباحث ومترجم وقاصّ. ولقد ولد سهيل إدريس في لبنان سنة 1922، وعرف خاصّة بتأسيسه لمجلّة الآداب البيروتيّة، ولدار نشر خاصّة به: هي دار الآداب للنّشر ببيروت. وقد كان سهيل لفترة أمينا عاما لاتحاد الكتّاب اللّبنانيين. ولقد صدرت رواية «الحيّ اللاتيني» ولأوّل مرّة سنة 1953 ، وهي في الواقع روايته الأولى، وقد أردفها برواية ثانية هي رواية «الخندق الغميق» (1958)، وبرواية ثالثة هي رواية «أصابعنا التي تحترق» (1962).

كما نذكر لسهيل إدريس في مجال القصّة القصيرة مجموعة: «أقاصيص أولى» ومجموعة «أقاصيص ثانية». ولقد اهتمّ سهيل إدريس بالتّرجمة الأدبيّة، وبالتحديد بترجمة بعض الكتب الفرنسية. وتتنزل كل

تلك الترجمات ضمن مختارات من مؤلفات الكاتب والفيلسوف والرّوائي والكاتب المسرحي الفرنسي الشهير: جون بول سارتر 1980 - 1905) Jean Paul Sartre). وتلك المؤلّفات المترجمة هي «الغثيان» La mausée، و«سنّ الرشد». و«وقف التّنفيذ». وقد كتب سهيل إدريس في مجال الفكر والنقد والدّراسة: محاضرات عن «القصّة في لبنان» (1957) و«في معترك القوميّة والحريّة» و«مواقف وقضايا أدبية» الصّادر في طبعته الثانية 1981 . كما ألّف معجم «المنهل» الشهير، وهو معجم فرنسي عربي، بالاشتراك مع جبّور عبد النّور.

وتعتبر رواية سهيل إدريس «الحيّ اللاتيني» المؤلّف الرئيسي ضمن تلك المؤلّفات، وقد عدّها القرّاء والدّارسون الرّائعة الروائية لديه، خاصّة في فترة الخمسينات التي كتبت فيها، وهي الفترة التي سيطرت فيها كتابات سارتر على الأدب الغربي، وبالتّدقيق على الأدب الفرنسي، وقد كتب سهيل إدريس روايته الحيّ اللاتيني متأثّرا بسارتر، وبكتاباته الرّوائية، وبفلسفته الوجوديّة أو بتياره الوجودي، بانعكاسه على الكتابة الرّوائية، وهو التيار الذي تستند إليه رواية «الحي اللاتيني» بالاضافة إلى منازعها الثقافية إذ هي تعالج أوّلا وبالأساس قضيّة المثقّف العربي، بالإضافة إلى توجّهاتها السياسيّة إذ هي تطرح جملة من القضايا السياسيّة تحاول من خلال خلاصاتها بناء الوعي العربي، والتّحريض على العمل الوطني.

فرواية الحيّ اللاّتيني ولئن اشتركت مع مختلف روايات الرّحلة إلى الغرب في الفكرة التي تعالجها الرّواية، وفي ما تطرحه علاقة الشرق بالغرب من قضايا، فهي تتفرّد بأساليب ذلك الطّرح، وبطريقة الكتابة لدى سهيل إدريس في تعالقها بالكتابة الوجودية عموما، وبالكتابة الوجودية لدى سارتر، بالخصوص..

فالرّواية، تروي لنا قصّة فتى عربي مثقّف، مفكّر ومتفلسف متأمل في معاني الحياة والوجود، دون أن نقف له على إسم، ممّا يؤكد علاقته الحميمة بالمؤلّف من جهة، وعلاقته بالقارئ العربي من جهة ثانية، أي بالمثقّف العربي عموما.

وتعدّ الفترة الزّمنيّة التي كتبت فيها رواية «الحيّ اللاتيني» لسهيل إدريس، وهي فترة الخمسينات بما أنّ سهيل قد كتبها سنة 1953، من المحطّات الهامّة في تاريخ الرواية العربيّة، وهي الفترة التي ساد فيها التفكير الوجودي في الكتابة الأدبية عموما وفي الكتابة الروائية بالخصوص، في بعض البلدان الأوروبية. بل إنّ سهيل إدريس كتبها متأثّرا بالفيلسوف والكاتب والناقد الفرنسي الشهير جون بول سارتر. وقد اكتشف سارتر في سنّ مبكّرة عاطفة ما سمّاه أو ما نعته بكونه عالة على غيره كما عاش تجربة الإيمان الضعيف خاصّة أنه ومنذ التحاقه بدار المعلمين العليا اهتمّ بنقد القيم والتقاليد التي تتحلّى بها الطبقة البورجوازيّة

التـي ينتمـي إليهـا. ولقـد درّس سارتـر بالمدرسـة الثانـويـة بـلـوهـافـر Le Havre (1933 - 1934) ثم التحق بالمعهد الفرنسي ببرلين Berlin حيث تحصل على تكوينه الفلسفي، وقد صـدرت أعـمال سـارتر الأولى وهـي المخيلـة 1936) L'imagination) وملخـص نظريّـة الإنفعـال 1939) Esquisse d'une théorie des émotions) ، والخيـال l'imaginaire (1940))، وقد عبّر فيها سارتر عن رفضه المضاعف للواقعية الطبيعية والآليـة le réalisme naturaliste et mécaniste وهي النظرية التي تزعم تفسير الـوعي بغـير الـوعي والتـي تنقد علم النفس الموضوعي وعلم النفس ومقولة «اللاشعور». ومن ذلك الرفض المضاعف وجودية سارتر وأطروحاته التي عبّر عنها في كتابه الشهير «الوجود والعـدم» L'Etre et le néant (1943) ، ومن تلك الأطروحات الشهيرة أن الوجود يسبق الجوهر.

ورواية «الحيّ اللاّتينـي» لـسهيل إدريـس تـستهلّ بالبحـث عـن الحـبّ في الغرب أو في فرنسا وتنتهي بالبحث عن الحبّ في الشّرق أو في لبنان، وبـين البحـث والبحث تجارب شتّى انتهى جلّها بالخيبة والفشل. فالرواية تبدأ بـشعور بالتفاهـة والفراغ ثم تنتهي بالاعتداد بالنّفس، وبالامتلاء، وما ذلك الامتلاء سوى ثمرة لمـا تـمّ في الرّواية من وعي فكريّ وروحيّ وسياسيّ قد تشكّل على مراحل الانبهـار بـصورة الغرب الخيالية والتكشف عن طريـق التجربـة والاطـلاع والمعايـشة، عـلى حقيقـة

تلك الصورة. وقد كان أوّل ما لفت انتباه البطل وزملائه الحيويّة التي يتّسم بها الإنسان الغربيّ وإقباله على الحياة وعلى ملذّاتها وخيراتها بلا تهيّب ولا خوف ولا وجل. لذلك تعتبر التجربة الأولى التي خاضوها في باريس والمتمثلة في سهرة صحبة مجموعة من الفتيات الفرنسيّات، وقفة تأمّل في الرّواية ربط فيها البطل بين الماضي والحاضر والمستقبل وأعاد فيها الاعتبار لحقيقة الدوافع التي جاءت به إلى باريس والتي انتحل لها ما لا يحصى من التعلات والتبريرات بينما ظلّت تلك الحقيقة صوتا مكتوما إلى أن جهر به بعد أن مني بخيبته العاطفية الأولى وبعد أن اكتشف أن حلمه بالغرب ليس في الواقع سوى توهم، وخيال واستشباح لحرمان وكبت وشعور بالقيد والانغلاق، تلك الحقيقة هي أنه جاء يبحث عن المرأة... تلك هي الحقيقة التي تناساها، بل تجاهلها. «أتيت باريس من أجلها، والآن، أرأيت أنك كنت مخدوعا عن نفسك، ساعة كنت تتصوّر أنّهن كثيرات هنا، وأنه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهافتن عليك ويحدّثنك حديث الهوى؟

.... أجل، ينبغي لك أن تطلبها، أن تنشدها، أن تسعى في إثرها»([1]) فالعبرة الأولى التي يستخلصها بطل الرّواية هي أن ينبذ الخمول والتّخلّي والسّلبية بالمبادرة إلى الانخراط في المجتمع الغربي الجديد وإلى التأقلم مع مثله وقيمه، بما أنّ تغيير مواضعة الذات لن يحدث

---

[1] - الحيّ اللاتيني، ص ص. 24 – 23.

من تلقاء نفسه، كما أنّ المرأة المنشودة لن تقبل إليه من تلقاء نفسها كما كان يظنّ قبل قدومه إلى باريس بل عليه هو أن يجدّ في إثرها وأن يسعى إليها. ومع ذلك البحث والسّعي تبدأ مرحلة جديدة من الضياع والوحدة والعزلة في الغرب رغم أنّ كلّ ما يحدث في تلك الرّحلة يوحي بالتغيّر وبالظّفر القريب بالمرأة التي يحلم بها. فلقد ظنّ على سبيل المثال ان الفتاة التي جلست بجواره بقاعة سينما «البنتيون» والتي أظهر لها الحبّ والتودّد خفية رغم أنّه لم ير وجهها في القاعة المظلمة، هي فتاة أحلامه، وأنّ القدر قد ساقها إليه، وهو ما دفعه إلى أن يدسّ ورقة في يدها تحدّد لها موعدهما الغراميّ الأوّل، وقد تظاهرت الفتاة بالتعاطف والرضى وبقبوله الموعد على أنه ما كان يغنيها قطّ أن تلتقي به وأن تأتي إلى موعده، وقد ذهب هو إلى ذلك الموعد المضروب وهو يبتسم ابتسامة بلهاء ويمنّي النفس بتحقق الحلم المرتقب دون أن تأتي إليه فتاته رغم ما التمس إليها من أعذار.

ففتاة السينما تظهر فجأة في الرّواية، ثمّ تختفي تماما كما ظهرت، لكن رغم ظهورها القصير والمفاجئ، ورغم أنّها شخصيّة عابرة، فهي تجسّم بموقفها المرأة الغربيّة القادرة على التلاعب بالرجل دون أن ينال منها ذلك الرجل، كما هي صورة من صور إغراءات الغرب للانسان الشرقي، أو هي صورة من صور حلم الإنسان الشرقي بالغرب، لذلك تشبه إلي حدّ كبير مواضعة ظهورها في الرّواية مواضعة الحلم، خاصّة أنّ وجهها قد بقي غائما وغامضا، وأن ظهورها في الرّواية قد بقي أقرب

إلى الفكرة منه إلى الحدث. وإنّ سرعة اختفائها لتؤكّد طبيعتها واستشباح الشخصية البطلة لها. فهي رمز ما يحدثه الغرب في نفسيّة الانسان الشرقيّ من بريق، أو هي رمز افتتان الإنسان الشرقيّ بالغرب أو بالمظاهر الخلابة فيه، وبجملة من القيم التي يتمثلها الانسان الشرقي دون أن يعيشها في الواقع.

إن حركة الشّخصية الرّئيسية في الحيّ اللاتيني هي حركة فكريّة تأمّلية، وحركة نفسية عميقة تحاور الذّات فتستجلي كوامنها، ومترسّباتها، وتفصح عمّا يعتمل في لا شعورها من مكبوتات ومحرّمات وأصوات خافته مكبوتة، كالإفصاح عن حقيقة العلاقة بين المرأة والرجل في الشّرق، وعمّا يشوبها من خوف ووجل ورهبة(1). لكنّ تلك العلاقة على غموضها، وتعقّدها، وعلى ما يحفّ بها من ريبة وتوجّس وكتمان وإغراء، تبقى أكثر إغراء في الرّواية من مختلف العلاقات التي عاشها البطل مع المرأة الغربيّة، وقد وضعت الرّواية على طرفي نقيض العلاقة العاطفيّة الشرقيّة والعلاقة الجنسية المتهوّرة في الغرب والمتّسمة بالإباحيّة والشبقيّة، وهي العلاقة التي ستضاعف من خيبة أمل البطل. لذلك فإنّ قصّته مع فتاة السينما التي تلاعبت بمشاعره وتظاهرت بالاستسلام لمشيئته، ثمّ انتهت بوعدها الكاذب له، وبالانتظار المملّ والفراغ، ستتعمّق أكثر لتبلغ درجة الفضيحة والسّخريّة مع «ليليان» معشوقة صديقه سامي، التي ما فتئت تغويه بمجرّد توديعها لحبيبها الذي غادرهما في المطار إلى وطنه. فقد أشعلت «ليليان» في نفسه الرّغبة ثم

استدرجته إلى غرفته غير أنّه وبعد أن استسلمت له ثمّ غادرته، اكتشف أنّها سرقت أمواله وكانت قد زعمت له قبل ذلك أنّها تكتب الشّعر، وقد قرأت له قصيدة من قصائدها، كان فيما بعد قد اكتشف كذلك أنّها قد سرقتها من الشاعر الفرنسي الشّهير «جاك بريفير». وهكذا يستجلي حقيقة جديدة من حقائق الحبّ في باريس، المدينة الاسطوريّة العظيمة، وهو أنه مجرّد لعبة مغريّة ومتقنة وكذب طريف يبدو في الظاهر وكأنّه أصدق من الصّدق.

بل إنّ سهيل إدريس في تحليله علاقة الشّرق بالغرب أو علاقة الغرب بالشرق يستثمر استثمارا فنّيا مفهوم الكذب بمعانيه الأدبية المشوّقة والمستطرفة، على غرار ما يحدث في روايات الرحلة إلى الغرب مثل رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطّيب صالح، فإذا العلاقة القائمة بين الشرق والغرب، هي في الواقع قائمة على الكذب والتمويه، والتضليل، مع اختلاف التعلاّت والمواضعات المغرية.فالكذب هو حقيقة تلك العلاقة ولئن كان يتشكل تشكلات إنسانية لا حصر لها. بل إنّ الانسان هو الإنسان في طموحه وفي أفراحه وأتراحه وفي مأساته، وإنّه ليسعى إلى تبرير وجوده، وإلى مخاتلة الآخر والاستحواذ عليه بالطرق التي تتوافق مع مستجدّات العصر والمجتمع والثقافة والفكر. إن ما يتبدّل، إنما هي طرق التعامل والسّلوك، وإنما هي الأخلاق والمثل، وآداب الحياة اليومية. فلقد التقى البطل بفتاة تدعى «مارغريت» انتهى بهما اللقاء إلى

قهوة تركيّة في غرفته، كما اصطحب إلى الفندق فتاة من فتيات الرّصيف، وهو لا يعنّ ولا يكلّ من الجري وراء النساء، مشبعا بذلك جوع السّنين الطّويلة وأوهامه الشرقيّة التي لا تنتهي. فملاحقة المرأة الغربيّة، والبحث عنها في كلّ مكان كثيرا ما ينقلب إلى حالة من الهوس في الرواية، ومن الهاجس المرضي إلى المشغّل المركزي. وهو ما يعكس عمق مأساة الانسان العربي المهاجر، الذي لا يزيده ذلك البحث إلا ضياعا وغربة وانفصاما وهوسا. ذلك الهوس الذي عبّر عنه البطل في بداية الرّواية بقوله: «أسبوع طويل ينقضي، منذ قدمت إلى باريس، لم تلق فيه إلاّ الإخفاق إزاء المرأة. أيّة إمرأة ؟ أسبوع ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيّلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمدّدات على السّرر، يلسعنّ فكرك وجسمك بألف لسان من نار، لا تحاول أن تحتجّ أو تنكر». فالشخصية المحوريّة في الحيّ اللاّتيني تمثل النّخب العربيّة المثقّفة. لكن رغم تلك المكانة المرموقة التي تحظى بها في وطنها ورغم ما تحمله من قيم ومبادئ، وتوق إلى المثالية فهي تسقط في حبائل البحث عن المغامرة الجنسيّة، فإذا هي فريسة سائغة للبغايا؛ إنّها شخصية متدهورة، ومرتدّة من النقيض إلى النقيض. فلقد استسلم بطل الرواية وبكلّ سهولة بعد إخفاق مغامرة السينما الأولى. بل إن خياله الشرقي الخرافيّ يزين له البغايا فيرفع من شأنهنّ ويرى فيهنّ مثاله المفقود وحلمه الضائع، وقد غمره الخوف والتهيّب منهنّ. لكن سرعان ما يكتشف حقيقتهنّ وتفاهتهنّ. فهو إذ التقى بليليان تفتنه فيشعر إزاءها

بالتهيّب وبالإعجاب والرضى، «حتى لكأنّه مقدم على امتحان يتوقف على اجتيازه مصيره» ولكن سرعان ما يضيق بثرثرتها وهذيانها وسطحيّة فكرها.

ورغم ذلك الانقلاب في أوضاع الشخصيّة، فهي تظلّ ولو إلى حين على وهمها وخرافيتها، ممّا يزيد في حيرتها وتردّدها، وفي تعدّد ردّات الفعل لديها، على أن تعدّد الأصوات في الرواية بين صوت الكاتب، وصوت الشخصيّة وصوت المثقف أو الضمير العربي الذي يبحث له عن حلّ أو عن جملة من الحلول يتّخذ لها المرأة مجسّما أو تعلّة، إلى أن يظفر «بجانين مونترو» التي سيحاول أن يبيّن لنا أنها مختلفة عن الأخريات، فتوهم الرّواية أن صورة المرأة العربيّة في مرحلتها الأخيرة قد صارت مقصدا في حدّ ذاته، ولا مجرّد تعلة أو مطية أو قناع لجملة من القضايا المعقّدة المرتبطة بمواضعة الانسان الشرقي في علاقته بالغرب، أو مواضعة الانسان الغربي في علاقته بالشرق، خاصة أنّ الأمل قد عاد لجانين مونترو وبعد أن خانها حبيبها الفرنسي الأوّل، إذ صارت تحبّ الحياة لأنها تحبّ حبيبها الشرقيّ، رغم أن الريبة والخوف سينتقلان من شخصيّة البطل إلى شخصيّة جانين وهي ماتنفك تسائله: «من أنا في حياتك؟ هل أكون غير طيف عابر؟» فيجيبها: «وأنا أيضا، ينبغي ألاّ أكون في حياتك، يا جانين غير طيف عابر».

تلك المرحلة العابرة هي مرحلة ضرورية بالنسبة إلى بطل الرواية لكي ينتقل من مرحلة في حياته تشبه إلى حدّ كبير المراهقة، إلى مرحلة الشباب والنضج أو إلى مرحلة الشاب العربي الواعي، الذي

يستطيع بفضل الوعي أن يتجاوز مشاغله الذاتية ورؤاه الضيّقة إلى مشاغل وطنه وأمّته. فالضياع والغربة والتلاشي في الغرب مرحلة ضرورية تخوّل له اكتشاف الآخر، وأعماله، لكي يعيد مراجعة ذاته، ولكي يقارن بين الأنا والآخر، كما أن مرحلة البحث عن المرأة الغربية في كل أطوارها، ليست إلا مرحلة انتقالية لكي يكتشف البطل من جديد حبيبته البيروتية الأولى. فالشعور بالاثم والخطيئة هو الذي أوصله إلى الشعور بالكرامة وبالنقاوة والطهر وإنه ليعبّر عن ذلك الشعور بقوله «أليس سموّا الآن أن يحسّ هذا الاحساس البريء بعد أن تلوّث حينا في وحل القذارة أو خيّل إليه ذلك على الأقلّ؟»

أفلا يكون المرور من المرحلة التي تشبه المراهقة إلى مرحلة النضج والوعي صورة رمزية يعبّر من خلالها سهيل إدريس عن مراهقة الشرق الذي كان جاهلا ومتخلّفا ومنغلقا على نفسه، وعن ضرورة اكتشاف العالم الغربي الآخر لكي يبادر إلى العمل الذاتي، وإلى التعويل على الذات دون أن يكون مجرّد ناقل عن الغرب، وقد تطوّر بطل الرّواية من وضعيّة المستسلم للمرأة الغربيّة أو من وضعية المشفق عليه إلى وضعية المشفق يقول : «أتدري حقّا لماذا تحبّها؟ أشفقة وعطفا على تلك الفتاة التي حطمتها مأساتها الغراميّة، ففرّت من قريتها، وكانت تفرّ من الموت، لأنّ الرغبة عاودتها غير مرّة في أن تنتصر؟ أم إعجابا بهذه الفتاة اللاّمعة ذكاء وحسّا وبصيرة؟ إن كان الأمر كذلك فليس هو الحبّ بعد»([1]).

---

[1] - الحيّ اللاتينيّ، ص. 122.

فلـولا التجـارب العاطفيـة الفاشـلة التـي عاشـها مـع فتـاة الـسينما ومـع ليليـان ومرغريـت، ولولا تجربته مع جانين مونترو لمـا اسـتطاع أن يعـود بذاكرتـه إلى المـاضي، لـكي يتشبث به من جديد، وليجعل منه مستقبلا لا ماضيا، بعد أن كان وسمه في بداية الروايـة بالوزر الذي يثقل كاهله، إنّـه الاحـساس بالاخفـاق وبـالمرارة والمأسـاة «ليلتـين متـواليتين، فوجئ وهو يحدّث نفسه بمثـل هـذا الحـديث، فـلا يلبـث الـوعي أن يرسـم عـلى شـفتيه ابتسامة تحار بين السخرية والاشفاق. وقد ذكر في المرّتين كلتيهما ذلك الحدث الغرّ الـذي كانه، يوم كان في الرابعة عشرة فوقع في حـبّ تلـك الفتـاة. لقـد كـان يبتهـل إلى اللــه في صلاته، وكان يومذاك يصلي أن يحفظ له حبيبته تلك، ويبعد عنهـا كـل سـوء، ويبقيهـا لـه ولحبّه، إذن فأي فرق بين ذالـك الغـرّ وبـين هـذا الـشاب الـذي يـدلف الآن إلى الخامـسة والعشرين؟ إن هذا الذي تحدّث به نفسك، إذ يضمك فراشك في المساء، لا يعني مع فـارق السنّ، إلا ما كان يعنيه إبتهالك في الصّلاة يومذاك».([1])

فتجربة الإثم التي عاشها في الغرب هي الكفيلـة الأولى بـالتطوّر والتبـصّر والـوعي وهي المعبر إلى الإحساس بالمـسؤولية وبـضرورة الاضـطلاع بـدور رجـوليّ إزاء الـذات وإزاء الـوطن، بـل إزاء الغـرب. ويـذهب سـهيل إدريـس في ذلـك الانقـلاب في كيـان الشخـصية مذاهب فكرية وأدبية وفلسفية. وإنه ليفسّر ذلك الاحساس بنوع من التساؤل: «ولكن أية

[1] - م.ن، ص. 115.

قيمة لهذا الاحساس الآن؟ هل تنوي أن تتّخذ من شخص جانين مطهرا تتحلّل فيه من أوزارك، وتنفض عنده آثامك؟» ([1] ويخفي هذا التّساؤل انشغالا بمسألة الحبّ باعتباره مطهّرا من الإثم والخطيئة ومخلّصا من الشّعور بالفشل وبالعجز، فكانت الوظيفة التي إضطلعت بها جانين دورا عابرا في الرّواية، لا فقط لأن البطل لم يكن قادرا على تحمّل المسؤولية في ارتباطه بها، ولكن لأن الكاتب كان محكوما بتلك الفكرة بدليل أنه جعل نضال البطل يبدأ في الفترة التي توقف فيها نضال جانين ناسيا أو متناسيا أنّ نضال البطل ليس من طبيعة نضال جانين بما أنه سيفسح له مجال النضال السّياسي عن طريق صديقه فؤاد بينما كان نضال جانين من طبيعة وجوديّة، ثمّ أكثر من ذلك، فإن سهيل ادريس ولكي يعبّر عمّا حدث من تطوّر في شخصية بطله اكتفى بأن استنجد بشخصية فؤاد، لكي يكون فؤاد معلّما ومحرّضا للبطل على العمل، وعلي النّضال السّياسي، وهو ما يؤكّد أنّ الوعي في الرّواية لم يكن نابعا من ذات الشخصيّة، كما لم يكن فقط إفرازا لمختلف التجارب التي خاضها، ولئن ساهمت تلك التجارب في تهيؤ البطل للوعي السّياسي، وتقديم العبرة له، تماما كما حدث في «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، بما أنّ الوعي في تلك الرّواية كان حصيلة اللقاء الذي تمّ بين بطلها محسن، وصديقه الرّوسي ايفانوفتش.

[1] - م.ن، ص. 116.

ويحاول سهيل إدريس بالإضافة إلى المشغل العاطفي والسّياسي في الرّواية، أن يخوض في جملة من القضايا المعرفية والأدبية والفنّية، من شأنها أن تكشف عن تكوينه الثقافي وعن اهتمامه بما عرفه الغرب من تطوّر معرفي وثقافي، كأن يتحدّث عن المسرح الفرنسي، وعن بعض المسرحيّات التي اشتهرت بنصوصها الأدبية وبعبقريّة كتابها كمسرحية «العادلون» لألبير كامو، و«الكوخ الصغير» لأندريه روسين، وإنّه ليوثق الصّلة بين الوعي السياسي والوعي الثقافي، حتى أن صديقه فؤاد لا يكتفي بتوعيته التوعيّة السياسية وإنما يتجاوز تلك التّوعيّة إلى التوعيّة الثقافية التي تؤثر تأثيرا عميقا في حياة الشخصيّة كما تؤثّر في تفكيرها وسلوكها وأخلاقها. ويتعقد البناء الفني في الرّواية بالتوازي مع التعقّد الذي تشهده الشخصيّة في بنائها النفسي وفي تعدّد مطامحها، ومشاغلها التي قد تتعدّى في بعض المواطن حدود القصّة المرويّة في الرّواية إلى موقف المؤلّف من الثقافة الغربيّة والعربيّة، وإلى إنشغاله بوضعية تلك الثقافة وما لها، في الغرب وفي الشرق، لذلك فهو يتجاوز مسألة التحرّر الجنسي في الغرب إلى مسألة التحرّر الفكري، والمعرفي والسّياسي بل إنّ الرواية قد استطاعت من خلال التّطوّر الذي شهدته شخصيتها الرئيسية أن تجد طريق الطّرح السياسي والثقافي. وهو نفس التّجاوز الذي حدث في رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم. كما يتجاوز الوعي السياسي الامتلاء، إذ ما عادت الشخصيّة مثلما لاحت عليه في بداية الرّواية «صدفة ملقاة على شاطئ» أو«كعود القش الذي تتقاذفه مياه نهر صاخب» وقد أصبح في النصف الثاني من الرواية

يقاوم التيّار. فبعد ما كان لا يعرف ما يريد، أصبح الآن يعرف ما يريد، وقد أدّت الإفاقة الوجوديّة لديه، إلى اختيار الموقف الملتزم بالصراع والنضال من أجل البناء الوطني والقومي. بل إن الرّواية تعود في خاتمتها إلى مرجعية جلّ المساءلات والأطروحات والقضايا التي ما فتئت تشير إليها أو تلوّح بها في بدايتها، وقد أثرت طريقة الطرح والمساءلة في شكل الكتابة السرديّة فيها، إذ تساوقت الأحداث وفق الأسئلة التي ما فتئت تبحث لها عن إجابة. فالدكتوراه التي ارتحل البطل من أجلها تساهم في وعي الشخصية في آخر الرواية، وستصبح الغاية التي من أجلها سيعود البطل إلى وطنه، وقد صاحبت عاطفة الحنين إلى الوطن فورة عاطفية عارمة من شأنها أن تضاعف الإيمان بالقومية، وبالدفاع عن مبادئها، وأهدافها. وهي فورة عاطفية مناقضة للفورة العاطفية الأولى التي عرفتها الشخصية عند حلولها بباريس.

فكانت الصورة العاطفية الأولى بمثابة الانحلال والتهرّب من المسؤوليّة، بينما كانت الصورة العاطفية الثّانية بمثابة تحمل المسؤولية عن اختيار وطواعيّة، رغم أنّ تلك المسؤولية لم تتطوّر إلى حدّ المقدرة على مواجهة المصير والقدرة إزاء علاقته بجانين مونترو، بل لكأنّ التملّص من تحمّل المسؤولية هو في الواقع تملص من مواجهة المواضعة الغربيّة، فيما يؤمن به من قيم ومبادئ، وفيما يعتريه من أزمات وتوتّرات. وقد يكون العجز عن مواجهة جانين مونترو رمزا للعجز عن مواجهة الغرب أو قد تصبح مواجهة الغرب في درجة ثانية بالنّسبة إلى مواجهة الذّات ومواجهة قضايا الوطن.

الرّواية العربيّة المعاصرة وتعدّد الأجناس،

جبرا ابراهيم جبرا وروايته البحث عن وليد مسعود أنموذجا

ولد الشاعر والباحث والناقد والمترجم والفنان والقاصّ والروائي: جبرا ابراهيم جبرا في بيت لحم بفلسطين سنة 1919 وتخرّج من جامعة اكستر وكمبردج بعد تحصّله على الماجستير في الأدب الانقليزي. ثم اشتغل مدرّسا في كلية الرشيدية في القدس. ثمّ نزح إلى بغداد بعد النكبة وعمل مدرّسا في كلية الآداب فيها، ثم ارتحل إلى جامعة هارفرد في الولايات المتحدة لدراسة النّقد الأدبي. وبعدها عاد إلى العراق محاضرا.

ويعدّ جبرا ابراهيم جبرا ممّن استرفدوا الأدب الانقليزي إلى الوطن العربي وممّن آمنوا بعبقريّة ذلك الأدب فحاولوا استلهام تلك العبقرية وتوظيفها في الأدب العربي. فلقد ترجم جبرا ابراهيم جبرا العديد من الأعمال الإبداعية العالمية مثل أعمال شكسبير التي نجد ضمنها ترجمة هاملت (1960)، والملك لير. كما ترجم عددا من البحوث والدّراسات العالمية الهامّة مثل «أدونيس» لجيمس فريزر (1957)، و«وليم فولكنر» (1961)، و«قلعة أكسل» لادمون ولسن (1976).

ولقد اشتهر جبرا ابراهيم جبرا بشعره، كما اشتهر برواياته. ونذكر من أعماله الرّوائية خاصّة، «صراخ في ليل طويل1955 »، و«صيّادون في شارع ضيّق» وقد كتبها باللّغة الانقليزية سنة 1960، ثم قام بترجمتها محمّد عصفور إلى اللّغة العربيّة، سنة 1974 .

ومن روايات جبرا ابراهيم جبرا كذلك «السّفينة» التي ظهرت سنة 1970 ورواية «البحث عن وليد مسعود»، ولعلّها أشهر رواية لديه، لما نالته من اهتمام القراء والنقّاد والدارسين، وما قدّمته من محاولات تجديدية، في البناء، وفي أساليب الخطاب السردي وقد بلغت فيها حدّ التمازج والتعقّد، في الفكرة والمضمون، وقد انتهت إلى رمزية مثيرة ومغرية.

وترتبط تلك الرواية بمسألة تعدّد الأجناس السّردية، وبطرق التفنن الحديثة في توظيفها، إذ ما انفكّ النّقاش حول مسألة تعدّد الأجناس الأدبيّة يحتدّ منذ أن طرحت تلك المسألة على المستوى المفهومي، كما على مستوى البحث عن مقوّمات الجنس الأدبيّ بالبحث عن حدوده، وعن مناطق الإشتراك بينه وبين الأجناس الأخرى، فإذا بأهمّ ما يؤسّس له الجنس الأدبيّ كامن في تلك المناطق، كما هو مجسّم في مختلف التّمظهرات الأدبيّة المغرية بتقاطع خصائص التفرّد في النصّ مع شتات النّصوص الرّافدة بمضمونها، وبرؤاها الفنيّة، وبخصائص تشكّلها الأدبيّ الأجناسيّ.

لكنّ صعوبة فصل تلك الأجناس ومقاربتها تتضاعف إذا ما انتقلنا من محاولة حدّ الجنس الأدبيّ ضمن مجموعة من الأجناس الأخرى، إلى محاولة حدّ مجموعة من الأجناس الأدبيّة داخل جنس أدبيّ واحد، بل إنّ تلك الصّعوبة تصبح إشكالا فيه إذا ما حاولنا مقاربته في النصّ الروائيّ، لما أصبحت عليه الرّواية اليوم ولما صار يتراكم فيها من معارف ومستجدات، ولما يستند إليه الرّوائيّون من مخزون تراثيّ فكريّ وأدبيّ وشعبيّ وفولكلوري ومن متخيّل لا يمكن أن يحدّ بحدّ. وإنّا لنذهب أكثر من ذلك لنؤكّد أنّ مسألة الأجناس في الرّواية عامّة وفي الرّواية العربيّة، خاصّة إنّما تتعلّق براهن تلك الرّواية كما تتعلّق بمستقبلها وقد ينتهي تعدّد الأجناس في الرّواية إلى تفجير الجنس الروائي تفجيرا نهائيّا.

وإنّا إذ نحاول أن ندلّل على هذا التعقّد بالاعتماد على رواية نعتبرها من أهمّ الروايات العربيّة الممثّلة لهذه الظّاهرة. ألا وهي رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا، فلأنّ هذه الرّواية تمثّل في نظرنا أحد النّماذج الرّوائيّة العربيّة الحديثة التي استفادت ولا شكّ من جلّ التّجارب الرّوائيّة العربيّة الحديثة التي وظّفت تلك التّجارب الرّوائيّة العربيّة، السابقة بل والتي وظّفت تلك التّجارب بصفة أو بأخرى، كما استفادت من جلّ الرؤى الفنيّة الغربية على حدّ السّواء.

ويهدي جبرا ابراهيم جبرا روايته «البحث عن وليد مسعود» إلى التي «رأت من الحياة ما رأت وبقيت على كبريائها، تقاوم...»، ونحن إذ

نتساءل عن تلك التي يهدي إليها كتابه، قد يتبادر إلى أذهاننا أنّها الحبيبة، وأنها قد تكون حبيبة جبرا، أو حبيبة روايته، أو حبيبة وليد مسعود، كما قد تكون فلسطين الأرض، باعتبار لفظتي الكبرياء والمقاومة.

ويفتتح جبرا ابراهيم جبرا روايته بقولة يطرح من خلالها أهمّ إشكال وجوديّ يطالعنا في مستهلّ تلك الرّواية، ويتمثّل ذلك الإشكال في ما قدّر على الإنسان، بمعنى الخضوع والخنوع، وفي ما قدّر له بمعنى ضرورة التّحرر والإنعتاق، بمعنى ضرورة معانقته، عل أنّ في الإنعتاق إرادة الكيان وإرادة الكينونة ولو مرّة واحدة.

ويعنون جبرا إبراهيم جبرا الفصل الأوّل من روايته بـ«د. جواد حسني يتسلّم تركة صعبة». ويعتبر هذا الفصل من أهمّ فصول الرّواية الإثني عشر، لأنّه يشرّع للكتابة الرّوائيّة من زاوية نظر جبرا، من جهة، ثمّ ومن جهة أخرى، يشرّع لاستهلال حكاية الرّواية بالمعنى الحدثي، وبمعنى بداية التّوغّل في أحداثها.

غير أنّ الفصل الأوّل ينفتح بمحاولة في التّفلسف والتّجريد، المقصد منها تحليل وضعيّة الإنسان وتحليل مواضعاته الوجوديّة. فالإنسان في نظر جبرا رهين ذاكرته ورهين ماضيه، وبالأحرى فهو رهين فوضى الذّاكرة. لذلك فهو يتمنّى لو أنّ لها إكسيرا يعيد إليها كلّ ما حدث، باعتبار التّسلسل الزّمني في الأحداث، لكنّ الرّاوي يزعم أنّه يعتمد في فلسفته تلك،على فلسفة وليد مسعود، تلك الّتي ما انفكّ يكرّرها في

الأشهر الأخيرة قبل اختفائه، وهـي، كـما تـتجلى بدايـة مـن الـنصّ الأوّل، فلـسفة وجوديّـة تعكس الخداع الحاصل بين الإنسان وقواه بمعنـى ذاكرتـه، إذ لا مهـرب مـن تلـك الـذّاكرة سوى بالمقاومة حتّى وإن كان الإنسان في كلّ درجة من درجات ارتقائـه، وفي كـلّ محاولـة واعية له الألعوبة والاندحار. لكنّه رغم وعيه فشله لا يستسلم للفشل والهزيمة والاندحار، بل إنّه يبني أحلاما مشتّتة معكوسة يحاول الإمساك بها دون جدوى، حتّـى لكأنّـه يحـاول تجميد ماضيه وتجميد ذاكرته.

ويستغلّ جبرا طرح إشكال مواضعة الإنسان ليفـتح روايتـه مبـاشرة عـلى شخـصيّة ملغزة هي شخصيّة وليد مسعود. وهو في ذلك لا يخـرج ومـن البدايـة، عـمّا اشـتهرت بـه الرّواية العربيّة من بناء ثنائيّ يجمع من الوهلة الأولى بين الرّواي والبطل على غرار ما نجد في بعض روائع الرّواية العربيّة مثل رواية «أديـب» لطـه حـسين، و«عـصفور مـن الـشّرق» لتوفيق الحكيم و«الحيّ اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجـرة إلى الـشّمال» للطّيـب صالح، و«الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرّحمان منيف، وهي الرّوايات التي سبق أن بيّنـا نقاط التّقابل والتّباين بينها، كما بيّنّا علاقة التّأثّر بين أصحابها.

ويحاول جبرا، مثلما فعل منيف في «الأشجار واغتيال مرزوق» عن طريق شخصيّة إلياس نخلة، أن يجلـب اهـتمام القـارئ بشخـصيّة وليـد مـسعود الّتـي يريـدها متفـرّدة وملغـزة ومحـيّرة في تفكيرهـا وسـلوكها،

وبالأخصّ في اختفائها. وهو ما يجعل الرّواية تنطلق بداية من نصّها الأوّل في البحث عن شخصيّة بطلها. وهو بحث يتكفّل به الرّواي عوضا عن الرّوائي تماما كما حدث في الرّوايات العربيّة التي تنبني انبناء ثنائيّا.

لكنّ الأحداث والملابسات الملغزة الحافّة باختفاء البطل، تجعل رواية «البحث عن وليد مسعود» تشبه إلي حدّ كبير الرّواية البوليسيّة لو لا استنادها إلى مجموعة من الخلفيّات الفكريّة والأدبيّة والجماليّة على مستوى الكتابة، ولولا منزعها الوجودي الملتبس بالمنزع السّياسي والإجتماعي والإنساني.

بل إنّ الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيّارته يشبه في رمزيّته الحدثيّة، وفي وظيفته الروائيّة، ما يحدث عادة في الرّوايات البوليسيّة. فمن هو وليد مسعود إذا؟ سؤال تصعب الإجابة عنه في افتتاحية الرّواية بما أنّ الرّاوي يشرع في الحديث عن صديقه وليد كما لو يشرع في تحليل فكرة، أو في تحديد رمز، أو في طرح قضيّة أو مسألة.

كلّ ذلك يجعل الرّاوي غير قادر على تحديد بداية العلاقة بينه وبين وليد مسعود، تحديدا دقيقا رغم أنّها علاقة قديمة في المكان والزّمان. بل إنّ تلك العلاقة تختزل في نظر الرّاوي مجمل العلاقات التي كانت له مع مختلف الأصدقاء الآخرين. وبذلك يكون وليد مسعود فكرة وجوديّة تجسّم شخصيّة روائيّ تغري بما ترمز إليه وبما توحي به أكثر ممّا تدلّ عليه. وإنّها لتتناقض وشخصيّة الرّاوي المتّسم بالبرودة وبالجمع

بين المتناقضات بينما يتّسم وليد مسعود بالتّلقائيّة والعنف. لذلك يبدو الرّاوي مسالما ومواليا لكلّ النّاس دون أن يوالي في الواقع أحدا. لكنّ ذلك لا يعني أنّه يتنكّر لمبادئه، أو للمبادئ الإنسانيّة عامّة. فهو يقول عن علاقاته بالآخرين «لا أنكر أنّني كنت أصدم بي من حين لآخر، إذ أجد الشّخص الآخر يتصرّف فجأة كأنّه لم يعرفني قطّ، كأنّنا لم نأكل خبزا وملحا معا أو كأنّني حملت له جفاء يصرّ على مقابلته بالجفاء». بل أكثر من ذلك كان الرّاوي يرى في وليد مسعود كائنا مختلفا عن كلّ الكائنات بعد أن تأكّد من تفرّده ومن تميّزه، وبعد أن كان عاشره مدّة عشرين سنة. يقول عنه «عشرين سنة عرفته، والتّراب يتحوّل إلى ذهب بين يديه. ورأيته وهو يرفض ذلك كلّه، وشيء أشبه بالتّصدّع يتبدّى في كيانه، كأنّ تفاعلا كيمياويّا داخليّا جعل يكشف عن نفسه في صوته، في كلماته، في عينيه».

عن طريق تلك الشّخصية الغريبة، يحاول الرّاوي كما يحاول جبرا إبراهيم جبرا أن يكشف لنا عن معنى الحياة والوجود في مقاربتهما العسيرة والأليمة والصّعبة، على أنّ ذلك المعنى يكمن في نوع من التّوازن أو المعادلة المستحيلة التي لا يمكن تحديدها إلاّ تحديدا تقريبيّا قد يفي بالغرض قبل أن يغوص المرء في التّفاصيل.

وتبقى تلك المعادلة حلما أو وهما أو محض خيال لأنّ عالم الإنسان المتغيّر، هو في الواقع عالم الرّعب والقتل، أي عالم الجريمة

والخيانة والحقد والانتقام وهو عالم الجوع والكراهيّة. لذلك فإنّ الإنسان الحديث رغم تباهيه بإنسانيّته إنّما يقف على طرف نقيض من الإنسانيّة وهو ما يجعل التّوازن الذي يبحث عنه الرّاوي سرابا خلّبا يغري ولكنّه لا يغري طويلا.

لكنّ فقدان ذلك التّوازن، واستحالته في الحياة والوجود لم يجعلا وليد مسعود ييأس من الحياة رغم أنّه «كان يمرّ بأزمات عسيرة، فكان يكفر، يسدّ أذنيه، يلعن سطوة الشرّ على الحياة، وهو مثال حيّ استطاع أن يلقّن الدّرس والعبرة للرّاوي بما أنّ التّفاؤل صار كالتّشاؤم بمعنى تساوي الأضداد وتعانقها في نوع من العدميّة واللاّجدوى.

فانخرام التّوازن واختلافه بالنّسبة إلى وليد مسعود إنّما يرجعان إلى نوع من الإختلال الزّمني، أو من اختلال معادلة الزّمن إذ أنّ وليد مسعود كان يظنّ على الأقلّ، لو أنّه عاش في الزّمن الماضي «لربّما استطاع أن يتحدّث عن إمكانية إيجاد التّوازن في الفنّ، في الدين، في التّوحّد بالجمال مثلا، على طريقة بعض المتصوّفين».

إنّ عالم وليد مسعود في الحاضر هو عالم الإنتهازيّة والرّيبة والتّوجّس والحزن والكآبة؛ إنّه عالم «القلق والتّلفّت المذعور بل إنّ الحزن قد أصبح جزءا من الحياة والوجود يتحيل عليه الإنسان ويخاتله كيفما اتّفق، لكن دون أن يستطيع التّخلّص من الشّعور بالخوف أو اتّقاء الشّرور والخبائث التي صارت بمثابة القانون السّائد في المجتمع.

لذلك فإنّ سفر وليد مسعود أو ارتحاله أو اختفاءه إنّما هو وعي تـدهور المجتمـع وانخراط الإنسان في التّدهور ثمّ هو وعي ضرورة القطع مع السّائد. وليس أدلّ عـلى ذلـك الوعي من العزم على السّفر، وقد أخبر وليد مسعود صديقه الأسـتاذ الجـامعيّ أي الـرّاوي بذلك العزم، غير أنّ النّاس قد اختلفوا في شأن غيابه فذهـب بعضهم إلى أنّه قـد هـاجر إلى كندا أو أستراليا. وقيل إنّه قتل، وقيل إنّه عاد إلى فلسطين المحتلّة سرّا. لكنّ المهـمّ هـو أنّـه اختفى.

وبذلك يبرهن جبرا إبراهيم جبرا على أنّ المجتمع يعيش على ما توارثه مـن الـوهم وعلى الأكاذيب الملفّقة، حتّى أنّ وجود الإنسان لا يتعدّى في نظر الآخر حـضورا وهميّـا، أو رقما من الأرقام المجهولـة التـي لـن يـضير المجتمـع غيابهـا أو تلاشـيها أو تغيّرهـا. غـير أنّ المجتمع يبدو منافقا في عواطفه، وفي شعوره، وفي مواقفه من الفرد. كما تبدو تلك المواقف خدعة بالنّسبة إلى الذّات، وإلى من يحاول محاسبتها، إنطلاقا من الأصداء التي يبحث عنها لنفسه. لذلك فإنّ إبراهيم الحاج نوفل، وهو أحد أصدقاء الـرّاوي، كـما هـو أحـد أصـدقاء وليد مسعود، إنّما يعتبر إختفاء البطـل فـضيحة، وربّمـا حيلـة مـن حيـل صـديقه أوتـضليلا للصّداقة وللوجود. وهو ما يدعوه إلى التّساؤل عن حقيقة الوجود، والحياة، أو حقيقـة مـا يحدث مباغتة؛ إنّه التّساؤل عمّا يوحّد بين الوجه والقنـاع، أو بـين الحـقّ والباطـل، أو بـين الحقيقة والزيف.

فوليد مسعود سواء كان في حضوره أو في غيابه، فهو شخصيّة محيّرة وشاذّة تتخلّى عن المنطق على الأقلّ في الظّاهر. ويتجلّى ذلك الإلغاز أكثر فأكثر في تجسيم النّصّ تجسيما شعريا، بل في شعريّة تلك الشّخصيّة، حتّى لكأنّ النّصّ الذي يكتبه وليد مسعود، هو قصيدة شعريّة نثريّة تلامس حدود السّرياليّة وتتبني انبناء فوضويا دالاّ وموحيا. بل لعلّ نصّ الشّريط الذي تركه وليد مسعود هو بمثابة النّصّ الشعريّ المتميّز في الرّواية بتميّز أساليب تشكلّه، تلك الأساليب التي تذكّر بالأساليب السريالية وبالكتابة الأوتوماتيكيّة أو الآليّة، أو بالكتابة الخامّ أي الكتابة التي تعكس فوضى الذّات وفوضى ما يعتمل في المشاعر والعواطف، أو فوضى المخزون اللاّشعوري الذي يتراكب فيه الواقع والخيال والحقيقة والوهم، والذي تغدو فيه أشتات الماضي استشباحا، وإعادة بناء لما انقضى أو تهاوى وتهدّم ممّا شيّده الإنسان على مستوى الذّاكرة واللاشعور، كما على مستوى الإرادة والطّموح، فوليد مسعود يروي لنا بطريقة رمزيّة قصّته كاملة ويصوّر لنا كلّ مراحل حياته السّابقة.

ويعتمد جبرا ابراهيم جبرا على الكثافة أسلوبا فنّيا لكي يجمع بين مضمون السيرة الذاتية، على اختلاف طرق تشكلّها، وبين مضمون الراوي، وهو يحاول أن يضمن تطوّر الأحداث فيها من خلال ما يحرّكها من رموز الكثافة لديه بين عناصر شتّى لا تحيل بالضرورة على مرجعيات متباينة أو متناغمة، ولا حتّى على مصادر أو مشاهد موحّدة في جنسها. وهو ما يجعل كتابة الرواية لا تنضوي تحت نمط معيّن،

ولا تحت أنموذج مخصوص من نماذج الخطاب السّردي فمنهما حاولت تقييد نماذجها. فمهما حاولت وسمها بسمة فنية افلتت منك متأبية متمرّدة على محاولتك لما لها من قدرة على تجميع أشتات الإحالات، والروافد المختلفة والمتنوّعة والمتعدّدة بتعدد ما تتوسّل به من أساليب، ومن مقاصد، هي ذاتها قد تجعل من المقصد الأدبي مقصدا ثانويا فالاختلاط والتمازج والتقاطع والتضافر والازدواجية المطلقة بين كل مستويات النصّ، هي التي جعلت جبرا ابراهيم جبرا، يستغني عن التنقيط في القصة التي يرويها الشريط، والتي هي في الواقع مجموعة من القصص، ومن النصوص. فعن طريق ذلك التصوّر يبيّن جبرا ابراهيم جبرا أن النصّ مولّد بطريقة متّسمة بما لا يخص النّصوص فكرة واحساسا مرهفا وغامضا ينضاف إلى الإحساس الوجودي الواضح، ليضاعف تساؤل الإنسان وحيرته، وقلقه، وليعمّق مأساة كيانه وحياته. فكيف للمقارب إذا أن يحدّد الإحالات الأجناسيّة في ذلك النصّ؟ يقول وليد مسعود: «كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدّفاتر والأقلام الرّصاص والأقلام الملوّنة أيّام المدرسة يعلّق بالعنق وينفتح تحت الذراع على الخصر»([1]) فبالإضافة إلى غياب التنقيط تتداخل وحدات الفقرات، كما تتداخل وحدات الجمل تداخلا نحويا ودلاليا، إلى درجة أنه يعسر حقّا الفصل بين تلك الوحدات، دون الإضرار بمعنى

[1]- البحث عن وليد مسعود، ص. 26.

من المعاني، أو بدلالة من الدلالات. لكن التعقّد يتضاعف إذا ما انتقلنا من مستوى البنى النحوية والدلالية، إلى مستوى الإحالات الرّمزية الفكرية، والثقافية والمعرفية والسياسية، والاجتماعية... فواضح أن وليد مسعود قد بدأ من البداية بالحديث عن طفولته، وعن زمن الطفولة، ذلك الزمن الذي جعله رمز الطفولة العربية عامّة، والطفولة الفلسطينية خاصّة. فكيس الكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوّنة والمعلّق بالعنق يحيل على الانتماء الاجتماعي لوليد مسعود، فهو من عائلة فقيرة. أمّا لون الزيتون الأخضر، فيحيل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على فلسطين التي من شعاراتها السياسية في الزمن الحاضر غصن الزيتون الأخضر، وهو رمز للانتماء والعراقة التاريخية، وللنّضال وللسلم والسّلام، حتّى لكأن الطفل أصبح بديلا لحمامة السلام، وبين الطفل والحمامة أكثر من رمز ومن معنى ومن دلالة، بينما أصبح كيس الكتب والدفاتر والأقلام الأخضر مرادفا لغصن الزيتون. فهل أن وليد مسعود يبحث عن ذلك الترادف؟ أم أن هاجس الوعي السياسي هو الذي تشكل بالضرورة رمزا أدبيا وسياسيا؟ فالسؤال لا يغني عن خلفيّة التساؤل، كما لن يجدي كثيرا في الافصاح عن مكنون الرمز، وعن سرّ تشكله، طريقة قد حاول صاحبها أن تكون متفرّدة في التّعبير، وفي التشكّل والمضمون.

ويعتبر نصّ الشريط الذي تركه وليد مسعود، شاهدا على وليد مسعود، بالتعقيد والإلغاز، والإرادة الجامحة للبحث عن حلّ، وإرادة احتلال المنزلة التي يستحقها على مستوى التجربة الحياتية والوجودية،

كما على مستوى الذاكرة، أو ما يريده أن يكون شاهدا على ذاكرته، وعلى ذاكرة شعبه. ونصّ الشريط كذلك، شاهد مجسّم على تبلور ذات المبدع المتأزم، وهي تنتقل من التجربة المعيشة، إلى التجربة الشفوية، ومنها إلى التجربة المكتوبة.

فحياة الإنسان، تلك التي لا يمكن أن يحدّها حدّ أو أن يلمّ بها تعريف، وتلك التي تعجز الحكايات عن روايتها أو صياغتها قد تختزل فجأة في قصة قصيرة مسجّلة، على الشريط، وقد اختزلت في مدّة زمنية قصيرة واهية وزائفة، لا تكاد تتعدّى السّاعة أو الساعتين على أكثر تقدير هي مدّة الشريط، ثمّ إن الحقب والمراحل التي يعيشها الانسان، والتي هي حقب الفرح والسّعاد والشقاء، تلك التي تنوء بها الذاكرة، تختزل في بعض الجمل المبعثرة، والتي كان وليد مسعود قد سجلّها في شريطه بطريقة عبثيّة ، توازي عبثية الوجود والقدر، كما توحي إيحاء واضحا وخفيّا بعبث الأقوياء والمتسلّطين بالضّعفاء.

ولقد أفاد جبرا ابراهيم جبرا من تلك العبثيّة إفادة فكرية وفلسفية وأدبية وفنّية، إذ تطوّرت لغة تعبيره الرّوائيّة من جهة، فجعلتها أكثر كثافة واختزالا، كما انعكست في تلك اللّغة، فكانت أسلوبا جديدا كاسرا لنمطية الخطاب المأساوي الرّوائيّ ، أو على الأقلّ لنمطية المقاطع المأساوية في الرواية العربية. وإن تلك المأسويّة من أشكال الكتابة التي تتّخذ بعدا شعريّا مغريا، وكأن جبرا ابراهيم جبرا ما استطاع أن يتخلّص

قط من الكتابة الشعرية، وهو الذي دلّل على موهبة شعرية، قبل تدليله على موهبته الرّوائيّة. ومن خصائص شعرية جبرا ابراهيم جبرا، في نصّ الشّريط تقريبه للعبارة الفصيحة البليغة من العبارة العاميّة الفلسطينية، وتكثيفه للرّموز الدّالة على انتمائه الفلسطيني، وتصويره العميق والملغز للحبيبة الفاتنة والساحرة، التي تتلاقى في ملامحها وجسدها، وفي اثاراتها، وأقوالها الشهوة والشّبقية، والعذرية والحلم، كما يتلاقى دفء الحياة مع برودة الموت. وما تلك الحبيبة سوى فلسطين في أنوثتها، وفي بعدها الكوني والأزلي. هي في حلم وليد مسعود، أو في قصيدته النثرية، إذا ما عدّ ذلك النّص قصيدة نثرية، الصّراع والكفاح. قالت له: «عدني هل تعدني بألا تكبر بألاّ تشيخ وأنا أعدك بأن أبقى كما تراني الآن واسعة العينين كبيرة الفم وجسدك كالحشيش الأخضر أتمرّغ فيه كلما حلمت بك وأنا أسمع الموسيقى في بهو المدرسة أراك جالسة بين أغضان محمّلة بأوزار ككتل من الثلج وقدمك تتدلى وتهزّ شجرة زيتون...»[1]

لكنّ حلم وليد مسعود يطغى عليه النفس الوجودي المأساوي، بالمعنى الفلسفي والشعري، دون الاغراق في تلك المعاني الوجوديّة، لأنّ ما يهمّه قبل كل شيء هو الصراع من أجل الحياة ومن أجل استرجاع

[1] - جبرا ابرهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط II، 1990، ص. 27.

الحقّ السّليب. «آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عـوالم أخـرى، ومـا لديك إلاّ هذا العالم القاسي العنيد عليك أن تقارعه ولا تخشاه.«([1])

لكن وليد مسعود لم يترك وجها من وجـوه الـصراع لم يجرّبـه، ولم يـترك حالـة مـن حلات الوجود لم يمرّ بها، أو ظاهرة مـن ظـواهر الكـون أو العـالم لم يتقمّـصها. لكـن ذلـك العالم، كثيرا ما كان يرتسم في نفسه خرابا ودمارا وفجيعة. يقول: «الشمس كانـت منهمـرة وأنا أبحث عن ظلّ أريد أن أقرأ أن أفكّر أن أبكي لأحزان أعرفها ولا أعرفها وكلّهـا سـأعرفها يوم يتمّ الفراق ويموت الأعزّاء وتمتلئ البيوت بالضجيج وفي اللّيل يتجـاوب العـواء والنّبـاح من تلّ إلى تلّ، ومن واد لواد وأنا مستلق على سطح الـدير العتيـق قـرب الأجـراس أعـانق حجرا».([2])

ويبدو أن جبرا ابراهيم جبرا، عبر التّنويع في أساليب الخطاب السّردي، يطمـح إلى نوع من الكتابـة الروائيّـة العربيـة التـي تتجـاوز الانـضواء تحـت لـواء اتّجـاه أو مدرسة، كما يـأبى الانـضواء تحـت لـواء الكلاسـيكية العربيـة، بمعنـى القدامـة أوحتـى الحداثة، لينخرط في نوع من الكتابة العالمية، تنصهر في المأثور الفكري والثّقافي العالمي. لذلك لا يرى ابـراهيم جـبرا مانعـا مـن حـشر بعـض الجمـل الانقليزيـة في نـصّه، دون

[1] - المصدر السّابق، ص. 27.

[2] - المصدر السّابق، ص. 29.

أن يلجأ إلى ترجمتهعا أو إلى إعادة صياغتها.([1])وإن لفي ذلك التصوّر أكثر مـن دلالـة عـلى تأثر جبرا ابراهيم جبرا بالأدب الانقليزي، وبالأخصّ بوليام فـولكنر، وروبـرت فروسـت. وإن لفي تبنيه الطرق السّريالية في نصّ الشريط، ما يعمّق تلـك الرّؤيـة الكونيـة ومـا يضـاعف رمزيتها، وما يؤكّد أن الأدب، هو قبل كلّ شيء الانخراط في اللّغـة الابداعيـة العالميـة، وقـد استعمل جبرا ابرهيم جبرا عبارة «الصّورة السّريالية» في النصّ ذاته .([2])

ولقد استطاع جبرا ابراهيم جبرا أن يوفّق في نصّه بـين رمزيـة السّريـاليين، وتشـاؤم الوجوديين وحزنهم وقنوعهم وحيرتهم وقلقهم يقـول وليـد مسـعود: «أتسـاءل هـل أريـد الموت أنا أيضا ولكنني أعرف الجواب منذ زمن طويل ».



[1] - أنظر الصفحة 31، المصدر نفسه.

[2] - المصدر نفسه.

المحتـــوى

صدر للمؤلّف

1- Badr Šâkir as-Sayyâb, Essai sur la créativité poétique, Publication de la Faculté des lettres de Manouba, Tunis, 1989. (Doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, Strasbourg-France, 1985).

2- مقاربات مفهومية في الأدب العربي الحديث، ثنائية التناقض والإنسجام، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

3- شموس في العتمة (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

4- الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

5- أزهار الماء والملح (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1995 (مترجم إلى الفرنسية).

6- السيّاب، مختارات (مع مقدمة للمترجم: المقولات السلبية وانقلاب المفاهيم في الشعر العربي الحديث، وبدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر). دار سحر للنشر، تونس، 1996.

7- ساحر القمر (ديوان شعر)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.

8- دلائل الإبداع والرؤية في شعر السياب، دراسة أنموذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996.

9- عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حبّ (مع مقدمة: عبد الوهاب البياتي، النضال والترحال والحب)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

10- الرواية العربية، الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

11- سلا البرق عن الهوى (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.

12- الوجود والعبث في حدث أبو هريرة قال، اللص والكلاب، والأشجار واغتيال مرزوق، دار سحر للنشر، تونس، 1999.

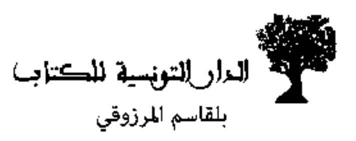
13- حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

14- الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

15- الشاعر والبحر (ديوان شعر)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.

16- مدخل إلى جماليّة الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.


مكتبة لسان العرب



الكوليزي مدرج - د - الطابق الأول مكتب 130

43 - 45 شارع الحبيب بورقيبة - تونس

الهاتف / الفاكس: 33 98 33 71

البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr



الثمـــن : 9.000 د.ت
ر.د.م.ك : 8 - 70 - 839 - 9938 - 978
9 789938 839708